
3 1761 08824887 7





LE

GÉNIE LATIN

LE GÉNIE LATIN

LA RACE — LE MILIEU — LE MOMENT

LES GENRES

PAR

G. MICHAUT

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
PROFESSEUR DE LITTÉRATURE LATINE A L'UNIVERSITÉ DE FRIBOURG (SUISSE)



PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS
ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR
Libraire des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome,
du College de France, de l'École Normale Supérieure
et de la Société des Études historiques
4, RUE LE GOFF, 4

1900

LE GÉNIE LATIN

AVERTISSEMENT

Ce livre est né des cours de littérature latine que j'ai professés à l'Université de Fribourg de 1894 à 1899. Il présente un échantillon de la méthode que j'ai essayé d'y appliquer, et il en résume l'esprit général.

Le temps n'est plus où le critique littéraire étudiait les œuvres en elles seules, les confrontait avec un idéal extérieur, un « canon » traditionnel, et les jugeait, sans appel, plus ou moins bonnes, selon qu'elles se conformaient plus ou moins fidèlement aux règles établies, qu'elles se rapprochaient plus ou moins des modèles consacrés. Assurément on « juge » encore; on doit le faire, à mon sens; et d'ailleurs on le fait malgré soi, et ceux-là mêmes qui prétendent ne point émettre de jugements en émettent pourtant, mais de plus arbitraires. L'impressionisme en effet n'est que la forme subjective du dogmatisme d'autrefois : le critique, qui se

pique de ne donner que son impression personnelle, confronte en réalité l'œuvre avec ses habitudes d'esprit, ses conceptions, ses goûts, et chacun des résultats de cette comparaison est un considérant du jugement définitif qu'il peut ne point prononcer en termes formels, et que cependant son lecteur entend. Par un mouvement inverse à celui de l'astronomie, qui — depuis Copernic — a projeté hors de la terre le centre de la gravitation universelle, la critique dogmatique — depuis Kant — a ramené en soi la norme jadis extérieure ; mais elle a toujours une norme.

Aujourd'hui, à la critique dogmatique — consciente ou inconsciente — a succédé, ou du moins s'est ajoutée la critique historique. Cela est vrai dans tous les domaines, mais particulièrement en ce qui concerne les littératures anciennes. Depuis que Wolff a dressé l'acte de naissance de la philologie moderne, en se faisant inscrire comme *studiosus philologiæ* à l'Université de Gœttingen (1777), l'étude de ces littératures s'est singulièrement compliquée. On a mieux compris qu'avant de discuter — et quelquefois de divaguer — au sujet d'un ouvrage, il fallait d'abord être sûr de le posséder tel qu'il est sorti des mains de l'auteur : et la critique de texte a pris une importance nouvelle. On a compris surtout qu'il fallait, pour bien entendre

une œuvre, ne point se contenter de l'étudier en elle-même, mais la situer dans la succession des ouvrages du même auteur et dans la série des ouvrages du même genre littéraire, la replacer dans le milieu et dans le temps où elle a été conçue et composée, en un mot l'éclairer par le dehors comme par le dedans : et l'histoire littéraire a appelé à son secours toutes les sciences auxiliaires, épigraphie, paléographie, grammaire, linguistique, chronologie, etc. Mille questions nouvelles, dont les grands humanistes du XVIe siècle eux-mêmes, dont les érudits du XVIIe et du XVIIIe siècle n'avaient pas l'idée, se sont posées pour nous ; on les a étudiées ; on les a résolues quand on a pu ; on n'a laissé dans l'ombre aucun détail qu'il fût possible de mettre en lumière, et parfois les recherches les plus vaines en apparence ont eu d'utiles résultats. Par ce travail acharné et continu de plusieurs générations de philologues, le fonds de l'histoire littéraire a été enrichi, la face surtout en a été changée. S'il y a bien du bavardage, bien du fatras dans cet amas de dissertations, de notices, de notes et de notules qu'ont entassées les philologues du XIXe siècle, il n'en est pas moins vrai que leur œuvre, dans son ensemble, a été bonne, que leur méthode a été féconde, et que, grâce à eux, on est arrivé à mieux connaître, et par conséquent à mieux comprendre

les littératures anciennes. Et c'est à cela que sert *l'érudition* qu'on exige maintenant du critique littéraire.

Ce n'est pas tout. Outre les rapports qu'elle soutient avec les autres œuvres de la même littérature et avec le temps où elle a été écrite, une œuvre littéraire en a encore — et de plus étroits — avec la personne de l'auteur qui l'a composée. Il nous faut donc le connaître aussi. Si l'histoire politique et sociale est, suivant le mot de Michelet, une « résurrection », il en va de même pour l'histoire littéraire. Qu'on nous donne tous les faits de la vie d'un auteur, la liste chronologique de toutes ses œuvres, avec les témoignages et les jugements des critiques, c'est déjà bien ; mais ce n'est pas assez. Il faut qu'après la lecture des pages qui lui sont consacrées nous ayons de son caractère propre, de la nature de son génie, de la tournure de son esprit, de l'éclat de son imagination, de la délicatesse de sa sensibilité, une impression claire et une impression forte; il faut que l'art qu'il a déployé, les sentiments qui l'ont inspiré, les idées qu'il a exprimées, nous soient démontrés, expliqués, exposés; en un mot, il faut que nous découvrions « l'homme sous l'auteur », ou — au pis aller — que nous ayons pu du moins nous convaincre qu'il n'y a pas sous cet auteur d'homme intéressant.

Et c'est en cela que consiste *l'art* du critique littéraire.

Mais cela ne suffit point encore. Supposons que, par un effort prodigieux de science et de patience, un érudit parvienne à reconstituer la biographie complète des membres d'une cité : l'ensemble de ces biographies mises bout à bout ne formerait point l'histoire de la cité. L'excessive multiplicité des faits ne produirait qu'obscurité et confusion ; de tous les événements, mis ainsi sur le même plan, on ne pourrait point faire ressortir avec netteté la ligne générale du développement ou de la décadence de la cité ; l'étude des individus isolés ne permettrait point de saisir les influences si importantes qu'ont exercées les uns sur les autres les individus comme les générations. Là encore nous aurions les éléments de l'histoire, mais non une histoire véritable. Il n'en est point autrement pour l'histoire d'une littérature : une série de monographies juxtaposées ne la constitue point ; et, après avoir rendu aux écrivains leur vie personnelle, il leur faut rendre encore leur vie collective. Une littérature quelconque, et si variée qu'elle puisse être, a son unité, et pour ainsi dire son âme. Elle présente certains caractères généraux et constants, que ne sauraient évidemment expliquer ni les renseignements divers fournis par l'érudition,

ni l'individualité des écrivains reconstituée par l'art. Or ce sont justement ceux-là qu'il convient d'expliquer d'abord, précisément parce qu'ils sont généraux et constants et qu'ils en déterminent ainsi le caractère essentiel. Au-delà et au-dessous des circonstances historiques, au-delà et au-dessous de la personnalité des écrivains, s'exerce, dans une même littérature, une sorte de tendance secrète, inconsciente, mais toujours active : l'instinct profond de la race. C'est là la cause dernière à laquelle nous puissions remonter, c'est la cause permanente, c'est la cause nécessaire parmi tant d'autres causes contingentes, et c'est par conséquent celle qui, à proprement parler, est le but véritable que doit chercher à atteindre la *science* du critique littéraire.

Parce que cette cause est objet de *science*, elle me paraît celle à laquelle dans un enseignement on doit tout d'abord s'attacher. Et c'est ce que j'ai tâché de faire dans le présent volume. J'ai d'abord essayé de retrouver cet instinct général de la race latine, dans une étude d'ensemble de la littérature romaine ; j'ai contrôlé cette étude d'ensemble par une étude plus spéciale d'un moment donné, le Siècle d'Auguste, moment qui m'a paru le mieux choisi pour manifester le caractère de la race, puisque c'est à la fois l'instant où il s'épanouit et l'instant

où il dévie. Et tel est l'objet de la première partie de mon livre : Race, Milieu, Moment.

Mais j'ai voulu entrer davantage encore dans le détail ; et il m'a semblé qu'aucune méthode ne correspondait mieux à mon intention que la méthode de l'*Évolution des genres*. Ce n'est point que je m'abuse sur la valeur absolue de ce système ; et j'en crois là-dessus le ferme et puissant esprit qui l'a conçu. C'est M. Brunetière lui-même qui a écrit les importantes paroles que voici et qu'à mon avis on a trop peu remarquées.

« Tout système philosophique ou scientifique est ruineux, caduc et faux comme système, je veux dire en tant qu'explication de la totalité des choses. Il l'est au fond et par définition, comme étant une tentative d'interprétation de l'inconnaissable ; il l'est aussi dans sa forme, en tant que logique et lié dans toutes ses parties, et sa beauté même en ce sens est la preuve de sa fausseté. Faisant violence aux faits pour se constituer, sa simplicité le condamne, et sa logique, dont on semble croire qu'elle ferait sa force, fait au contraire sa faiblesse... Gardons-nous, je le veux bien, de l'esprit de système ; mais ne proscrivons cependant pas les systèmes, et, au contraire, sachons en reconnaître la véritable utilité, si *tout système*, à le bien prendre, et quand on l'a comme dépouillé d'un excès de confiance qu'il a

trop souvent en lui-même, *n'est proprement qu'une méthode*[1]. »

Je ne prends donc point à la lettre une métaphore ; et, lorsque j'use de ce terme d'Évolution des genres, je veux dire simplement que j'étudie chacun des auteurs qui ont employé une certaine forme littéraire *en fonction* des écrivains qui, avant lui et après lui, ont employé cette même forme. Il y a entre eux des différences et des ressemblances ; ces différences proviennent de causes diverses ; mais ces ressemblances proviennent d'une même cause, et cette cause, c'est le génie propre au peuple dont il s'agit, qui s'accommode sans efforts à cette forme littéraire, ou qui s'y sent mal à l'aise et la dévie, ou bien qui y répugne et la fait éclater. Tel est l'objet de la seconde partie de mon ouvrage : Les Genres.

Tel qu'il est, ce livre, je voudrais qu'il pût rendre quelques services. Je voudrais surtout qu'il ne parût pas trop indigne de l'École Normale où j'ai jadis été élève, ni de l'Université où j'ai maintenant l'honneur d'enseigner, — et qu'il me fût permis de le dédier à la fois à mes maîtres et à mes élèves.

G. MICHAUT.

Fribourg (Suisse), mars 1899.

[1] *Évolution de la poésie lyrique*, II, 290-292.

PREMIÈRE PARTIE

RACE, MILIEU, MOMENT

CHAPITRE PREMIER

LA RACE ET LE MILIEU

CARACTÈRE GÉNÉRAL DU PEUPLE ROMAIN ET DE LA LITTÉRATURE LATINE

Il est bien difficile de donner, en quelques mots, une idée à la fois exacte et complète du génie et de la littérature d'un peuple. Il faut savoir choisir, entre beaucoup de caractères — à première vue aussi importants les uns que les autres —, le caractère vraiment dominateur, celui qui explique le mieux les traits essentiels de ce génie comme de cette littérature et qui en explique le plus, celui qui les commande tous et n'est point commandé par eux, celui qui les ramène à l'unité logique par où ils deviennent intelligibles, sans les réduire à une artificielle simplicité où la réalité vivante se trouve contrainte et mutilée. Les choses humaines sont, par nature, étrangement complexes ; et, quand il s'agit d'une collectivité, la complexité de cette collectivité même, s'ajoutant à celle de chacun des

hommes qui la composent, rend le problème plus obscur encore et la solution plus hasardeuse.

Et pourtant, comme les individus eux-mêmes, les peuples ont bien leur individualité. Ils sont tels et tels et ne se confondent point les uns avec les autres : nous ne nous représentons point le peuple allemand comme le peuple anglais, ni tous deux comme le peuple français ; et en effet, ils ne sont point semblables. Ils ont eux aussi, à des degrés divers, leur « faculté maîtresse », une faculté qui sans doute n'explique point à elle seule toutes les autres, mais qui cependant règne sur elles, les modifie, les restreint ou les développe, les ordonne entre elles, et confère à ce peuple, aussi bien qu'à ses œuvres, son caractère spécial, son allure propre, son originalité en un mot.

Il doit donc être possible de trouver une formule qui, — si je puis ainsi parler, — exprime brièvement un peuple, et qui contienne comme enveloppée en soi l'idée d'ensemble que nous devons en concevoir. Et en effet, c'est possible, puisqu'on l'a déjà fait. Une formule semblable du génie français et du génie anglais se retrouve au fond et pour ainsi dire à la racine de la *Littérature française* de Nisard et de la *Littérature anglaise* de Taine ; Émile Montégut, non sans mérite, a tenté des essais

analogues[1]; plus près de nous, M. Brunetière, dans le cinquième volume de ses *Études critiques*, a de la même façon recherché *Le caractère essentiel de la Littérature française ;* enfin, dans la préface de leur *Littérature grecque*, dans l'introduction de la *Littérature française*, dirigée par M. Petit de Julleville, MM. Alfred et Maurice Croiset et M. Gaston Paris, nous ont donné de nouveaux exemples de ce genre de travaux.

On voit aisément quels avantages présente une pareille formule, pour l'historien de la littérature surtout. Si elle n'est point arbitraire ni imaginée en quelque sorte au hasard, mais consciencieusement déduite d'une sérieuse étude préalable, par une sorte de choc en retour, elle facilite, elle ordonne, elle éclaire cette étude même dont elle sort. Elle fournit comme un fil conducteur qui permet de se retrouver dans le dédale des noms et des titres. Elle présente comme un cadre où l'on peut mettre à leur place exacte, ranger dans un ordre plus systématique, les hommes et les œuvres. Elle offre comme un verre grossissant qui aide à démêler l'unité réelle de la littérature nationale sous la diversité des auteurs, la différence des genres, la

[1] *Du Caractère anglais* et *Caractères généraux de la littérature anglaise*, dans *Essais sur la Littérature anglaise ; Du Génie français*, dans *Libres opinions*.

dissemblance des époques, et à en hiérarchiser les caractères propres. Ainsi, dans l'article que je signalais tout à l'heure, M. Brunetière, en démontrant que la littérature française est avant tout *sociale*, en a très heureusement expliqué le développement et la diffusion, fait comprendre les qualités et les défauts, déterminé l'influence et le rôle; et ces vingt-cinq pages si pleines d'idées nous donnent plus de notions justes et d'aperçus profonds que bien des volumes.

Ne serait-il point possible de faire quelque chose d'analogue pour la littérature latine, de trouver un mot qui, à lui seul, la définisse en même temps que le peuple dont elle a manifesté les opinions et les tendances? — Je le croirais, et il me semble que l'on caractériserait fort justement la littérature latine, si l'on disait qu'elle est avant tout et par-dessus tout l'expression du génie *politique* du peuple romain.

Quand on dit que la littérature latine est avant tout une littérature *politique*, il faut — naturellement — prendre le mot dans son sens le plus large, dans le sens que lui donne Aristote lorsqu'il définit l'homme un « animal politique ». Je n'entends point par là que tous les écrits en soient directement, immédiatement inspirés par la politique proprement dite, que les sujets dont elle

traite soient exclusivement des sujets de politique intérieure ou extérieure, et qu'elle ne se compose, pour ainsi parler, que d'une collection de « livres jaunes » et de « livres verts ». Mais elle est, ce me semble, la littérature d'un peuple de citoyens : d'un pays où l'homme est étroitement subordonné à la cité, où il dirige ses pensées et ses actions d'abord au bien de la cité, où l'instinct dominateur et conquérant, qu'avaient créé les dangers des premiers jours, s'est vu renforcé, dans le cours de l'histoire, par cette prodigieuse succession d'événements qui ont étendu jusqu'aux limites du monde connu les murailles étroites de la primitive cité.

Tout, en effet, a contribué à donner au peuple romain ce caractère spécial de nation née pour commander au monde. A l'origine, ce sont les guerres qui menacent l'existence même de la Ville : les peuples voisins la veulent détruire ; et, pour sauver leurs biens, leurs familles, leur liberté, leur vie, il faut que les citoyens se serrent les uns contre les autres, prennent conscience de leur solidarité mutuelle et sentent combien leur salut propre dépend du salut commun. Les constitutions, les lois, les usages renforcent encore ces sentiments : la hiérarchie des classes entraîne des rivalités et des luttes, mais du moins elle organise la masse des citoyens et la coordonne ; la protection

due par le patron au client, la fidélité due par le client au patron rattachent les uns aux autres les petits et les grands; l'élection des magistrats, le vote des lois intéressent tous les citoyens, puisque tous — plus ou moins — y prennent part; les querelles des partis même, tant qu'elles restent dans la légalité, ont cet heureux résultat de contraindre les individualités à se grouper ; enfin, la fréquence, la longueur du service militaire font naître ou fortifient le sens de l'ordre et de la discipline et forment au dévouement à l'État l'âme du citoyen. Puis ce sont les événements qui agissent dans le même sens : les revers, qui remettent tout en question, menacent les intérêts et surexcitent le patriotisme des Romains ; les triomphes enrichissent, agrandissent la nation, exaltent son orgueil, et l'habituent à se considérer comme un peuple à part, supérieur aux autres peuples. Et leur poète national exprime bien les sentiments intimes de tous lorsqu'il s'écrie :

« Excudent alii spirantia mollius æra,
Credo equidem ; vivos ducent de marmore vultus ;
Orabunt causas melius, cœlique meatus
Describent radio et surgentia sidera dicent :
Tu regere imperio populos, Romane, memento ;
Hæ tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
Parcere subjectis et debellare superbos[1]. »

[1] *Énéide*, VI, 847, sqq.

Tout a donc conspiré à imprimer à l'âme des Romains ce pli ineffaçable, et la littérature ne pouvait point ne pas être marquée de la même empreinte.

Il demeure entendu, d'ailleurs, qu'une définition de ce genre est vraie d'une vérité générale. Le cours d'un fleuve ne se détermine ni par les détours de son lit, ni par les remous de ses flots ; on en fait abstraction, on les néglige volontairement, pour ne s'attacher qu'aux grandes lignes, et à la direction de l'ensemble. Ce qu'il faut seulement exiger, c'est qu'il n'y ait ni des exceptions trop nombreuses, ni une exception trop considérable. Mais il y aura toujours des exceptions. L'influence de la race, si puissante qu'elle soit, l'action de l'évolution des genres, si fortement qu'elle s'exerce, ne détruisent point en littérature les individualités : elles les inclinent souvent, elles les gênent parfois dans leur expansion, mais elles ne sauraient les annihiler. Oui, la littérature française est une littérature sociale ; mais les romantiques ont violemment réagi et, pour un temps, ils ont, à certains égards, rendu fausse cette définition[1]. Oui, la littérature anglaise est une lit-

[1] N'exagérons point pourtant : en dépit d'eux-mêmes, les romantiques n'ont pas pu se défaire tout à fait de leurs habitudes françaises ; et les étrangers le sentent bien. « Ce sont, écrivait Gœthe non sans dédain, des *natures sociables*, et, comme tels, ils n'oublient jamais le public auquel ils parlent : ils s'efforcent d'être

térature individualiste ; mais il faut « mettre à part la génération des Congreve et des Wycherley, celle peut-être aussi de Pope et d'Addison[1] ». Oui, la littérature allemande est une littérature philosophique ; et pourtant pendant une longue période, les écrivains de l'Allemagne se sont appliqués à copier les modèles français, et ils ont volontairement dépouillé leurs caractères nationaux. De même, quand nous disons que la littérature latine est une littérature politique, nous ne saurions prétendre que tous les auteurs et tous les ouvrages, sans exception soient exactement, soient complètement définis par ce terme : nous prétendons seulement qu'il en exprime le caractère essentiel, la qualité dominante. Et nous aurons raison, en dépit des cas particuliers, si nous pouvons montrer que par ce caractère essentiel s'expliquent et l'évolution qu'elle a suivie, et les formes qu'elle a revêtues, et les qualités qui la distinguent[2].

clairs pour persuader leurs lecteurs et agréables pour leur plaire » (J. Texte, *l'Allemagne et le Romantisme francais. Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1897).

[1] Brunetière, *loc. cit.*

[2] Cf. Taine, *Essai sur Tite-Live*, Part. I, chap. vi, *Philosophie de l'histoire dans les modernes*, et surtout les pages 180-188. Mon collègue, M. Giraud, m'avertit que les idées exprimées ici par Taine sont empruntées à Hegel : *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (cf. Theil iii : *Die römische Welt*).

II

S'il est vrai que le peuple romain ait été doué d'un génie essentiellement politique, il devait arriver à créer une littérature plus lentement, plus péniblement que tout autre. Les lettres, en effet, ne sont d'une utilité immédiate et visible ni pour l'État, ni pour le citoyen : elles sont un superflu — chose parfois nécessaire, s'il faut en croire Voltaire, mais nécessaire pour ceux-là seulement qui en ont l'idée d'abord, et puis le temps, et enfin le goût.

Avant de songer à embellir son existence, Rome a dû s'occuper de l'assurer, en s'organisant elle-même et en soumettant ses ennemis. Son esprit positif n'a point su mener de front, comme l'esprit plus souple des Grecs, la recherche de l'utile et la recherche du beau. Aussi sa littérature indigène, — éloquence, histoire, ébauches de poésie religieuse et patriotique, — mériterait-elle presque d'être négligée. Elle est rudimentaire : nous n'avons là que des germes confus, et peut-être n'auraient-ils point pu se développer d'eux-mêmes sans la féconde influence des lettres grecques. Elle est involontaire : ni ceux qui parlaient au forum, ni ceux qui rédi-

geaient les *Annales* ne songeaient à faire œuvre d'art. Elle est inconsciente enfin ; car aucun d'eux n'a senti que ses paroles ou ses écrits pouvaient acquérir quelque valeur littéraire. Ce sont bien là les débuts pénibles, les longs tâtonnements que l'on devait attendre d'une race avant tout politique.

En revanche, une fois la littérature créée ou importée, puisque les tendances invincibles du génie latin en font une littérature politique, il doit y avoir un parallélisme étroit entre son évolution et les vicissitudes de la vie publique à Rome. Le citoyen jouit-il de la liberté, participe-t-il constamment à la direction et même à la gestion des affaires, se sent-il à la fois le droit et le devoir de coopérer avec tous ses concitoyens à la grandeur et à la prospérité de son pays, en un mot, la vie politique est-elle active ? la littérature alors sera de plus en plus vivante et riche. Au contraire, le citoyen obéit-il à un maître, son activité est-elle restreinte et son rôle subordonné, a-t-il perdu toute participation au gouvernement de la cité, en un mot, la vie politique est-elle éteinte ? alors la littérature deviendra de plus en plus languissante et pauvre. C'est bien ainsi que les choses se sont en effet passées ; et ce synchronisme expressif apparaît clairement dans l'histoire des lettres romaines.

La puissance romaine en s'étendant rencontre les

Grecs d'Italie ; l'affranchi Livius Andronicus introduit et naturalise la poésie épique, dramatique, lyrique même. Dès lors, la littérature latine est née, et une première période s'ouvre, que marquent des progrès constants. De Livius Andronicus aux trois grands tragiques, à Plaute et à Térence, de Lucilius à Lucrèce et à Catulle, des vieux annalistes à César et à Salluste, de Caton à Cicéron, les lettres ne cessent de s'accroître et de se développer, les genres les plus divers fleurissent, et les derniers venus, profitant des conquêtes de leurs devanciers, les égalent ou les surpassent. Cette brillante époque, qui atteint son apogée avec Tite-Live dans la prose, Horace et Virgile dans la poésie, c'est, dans son ensemble, l'époque républicaine, celle où le citoyen jouit de la liberté et détient le pouvoir.

Évidemment, on ne saurait soutenir que ce soient les circonstances politiques qui, à elles seules, aient provoqué cet épanouissement de la littérature latine. Il est dû d'abord à l'influence des Grecs. Mais il ne faut point s'y méprendre. Ce que les Romains ont compris de l'art littéraire de la Grèce, ce n'en est point, en général, la beauté, c'en est surtout l'efficacité.

Dans leur République, la parole était reine : c'est elle qui entraînait les volontés et conquérait les votes des citoyens, qui faisait et défaisait les lois, gagnait

les magistratures, décidait du sort de la cité. Les hommes d'État devaient donc être orateurs. Ils se sont aperçus que l'art oratoire décuplait les moyens de persuasion; et, pour employer les découvertes des Grecs au profit de leur ambition ou de leur patriotisme, ils se sont mis à l'école des rhéteurs et leur ont emprunté les règles de l'éloquence.

Les anciens Romains avaient vu qu'il importait de recueillir pour l'éducation politique des générations futures l'expérience des temps passés ; mais leurs *Annales* n'étaient que d'arides nomenclatures de noms et de faits. Leurs fils ont découvert que l'art historique des Grecs éclaire les causes et les conséquences, rend les événements intelligibles, met en lumière les leçons qui en découlent; et, frappés de ces avantages, ils tentent, à leur tour, d'écrire de vraies histoires.

Les sages d'autrefois avaient formulé leurs principes de morale en sentences brèves et impératives. En lisant les philosophes grecs, leurs successeurs s'aperçoivent que des ouvrages plus amples, où les lois morales sont logiquement déduites et habilement présentées, agissent avec bien plus d'efficacité sur les âmes : ils traduisent donc leurs traités, leur empruntent leurs doctrines et naturalisent ainsi la prose et la poésie philosophiques.

Les paysans du Latium, au temps licencieux de

la vendange, se jetaient à la face des reproches et des injures rustiques grossièrement cadencés. Plus tard, leurs descendants, formés par la littérature grecque, se sont demandé s'ils ne pouvaient point tirer de là un genre littéraire où les enseignements moraux, conservant leur forme agressive et personnelle, offriraient cependant une utilité générale ; et la satire naît pour ridiculiser les défauts et flageller les vices dans l'intérêt de tous.

Avant que les lettres grecques ne fussent connues à Rome, la science se transmettait de bouche en bouche, toujours en danger d'être oubliée ou altérée, toujours précaire, et, par suite, toujours étroitement positive et pratique. Après Livius Andronicus, la supériorité de la transmission écrite éclate à tous les yeux, et les Romains demandent aux Grecs des modèles pour leurs traités et pour leurs poèmes didactiques.

Enfin, aux genres même les plus désintéressés, à ceux qui, de prime-abord, paraissent le plus inutiles, à l'épopée non historique, au théâtre, à la poésie lyrique, élégiaque, érotique, ils découvrent pourtant une valeur pratique. Ils ont compris par l'exemple des Athéniens de quelle gloire des œuvres semblables peuvent décorer une cité : dès lors, ces travaux ne leur paraissent plus vains. Quand ils composent une tragédie, une ode, une idylle, ils ne

cherchent point seulement à réaliser la beauté par les mots : ils songent surtout à rivaliser avec les Grecs, ils pensent que la grande nation qu'ils représentent se doit à elle-même d'annexer encore ce nouveau domaine. Voilà pourquoi Cicéron loue tant de fois le théâtre d'Ennius ou d'Accius : il veut que Rome ait son Sophocle ou son Euripide. Voilà pourquoi les Romains saluaient l'*Énéide* avant même qu'elle ne fût finie : elle devait être leur *Iliade* et leur *Odyssée*. Voilà pourquoi empereur et grands demandaient des odes à Horace : ils réclamaient un Pindare latin. Là encore, l'écrivain latin se sentait donc une mission à remplir.

Et la preuve qu'il en est bien ainsi, c'est que la littérature continue à se développer alors même que les circonstances politiques changent, pourvu que ce changement n'ait point pour résultat d'enlever à la littérature son rôle politique et social. Avec Marius et Sylla et après eux, la République se désorganise : les violences et les fraudes des partis, les troubles intérieurs, les guerres civiles suspendent la constitution et les lois, dépouillent les citoyens de leurs droits civiques, leur interdisent en fait de nommer des magistrats de leur choix, de légiférer, de gouverner ; chose plus grave encore, le peuple paraît mûr pour un maître, il montre pour la liberté, pour l'exercice de ses droits, pour

l'heureuse gestion des affaires publiques, une indifférence croissante. Et pourtant, la littérature continue à s'épanouir; elle tend de plus en plus à la perfection.

C'est que ces désordres mêmes augmentent l'importance de son rôle : ils surexcitent les esprits, les contraignent à déployer toutes leurs forces, à tirer d'eux tout ce qu'ils peuvent. Seuls, peut-être, Catulle et ses amis se désintéressent réellement des affaires publiques : ils sont des artistes et ne sont plus des citoyens — à moins que l'on n'admette que leur amour de l'art n'est pas absolument désintéressé, qu'il s'y mêle, inconsciemment peut-être, un patriotique désir d'enrichir la littérature nationale des dépouilles des Alexandrins. Mais les autres ont tous un but : tous, ils écrivent pour agir. Il est des ambitieux comme César : ceux-là sentent que les lettres peuvent les aider à se concilier l'opinion publique, et ils emploient tout leur talent à faire leur propre apologie. Il est des hommes de parti comme Salluste : et, s'ils écrivent, c'est pour rehausser habilement les mérites des leurs, pour discréditer ou déshonorer les hommes du parti adverse. Il est des hommes dévoués comme Cicéron : et, par la parole, par les écrits, ils luttent de leur mieux pour maintenir la liberté et les lois. Il est enfin des philosophes comme Lucrèce : et, troublés du malheur de leurs

concitoyens, ils leur prêchent la sagesse, ils s'efforcent de répandre les doctrines qui sauront calmer les passions et rendre la paix au cœur inquiet des hommes. Si la décadence de la République, loin d'amener la décadence des lettres, en a favorisé le développement, c'est donc qu'elle a contribué à en accroître encore le caractère politique.

Et par la même raison s'explique un autre fait curieux. Ce mouvement ascendant s'est continué jusque sous l'Empire : Tite-Live, Virgile, Horace ont écrit sous Auguste, à l'heure où la liberté meurt pour jamais, où les destins de Rome sont remis pour n'en p us sortir entre les mains d'un maître.

C'est que les événements politiques n'exercent point sur les lettres une influence immédiate : la génération qui les voit n'en subit en quelque sorte que le choc matériel ; au contraire, la génération qui les suit en ressent le contre-coup intellectuel et moral plus efficace, mais plus tardif. Ainsi, ceux qu'a éblouis et inspirés la prodigieuse fortune de Napoléon, ce ne sont point ceux qui ont atteint l'âge d'homme sous son règne, ce sont ceux qui tout enfants ont

> ... prêté l'oreille à sa fanfare
> Comme la meute au cor [1] ;

[1] Victor Hugo.

ce ne sont point les Brifaut, les Luce de Lancival, ni les Fontanes même, ce sont les Lamartine et les Hugo.

Puis, au début de son Principat, Auguste, avec une habileté rare, a su dissimuler à tous les yeux le profond changement qu'il opérait. Il affecta toujours de vouloir uniquement restaurer l'ancienne République, les anciennes lois, les anciennes mœurs, les anciennes traditions ; il refusa de laisser créer pour lui des magistratures nouvelles ; il s'appliqua à entretenir toutes les illusions des sénateurs et des citoyens. Ainsi les auteurs purent croire qu'ils conservaient toute leur liberté ; et, de fait, il fut permis de louer Cicéron, et jamais Tite-Live ne fut inquiété pour ses sympathies pompéiennes.

Enfin, — en ces premières années de l'Empire, du moins, — le rôle des écrivains ne fut pas moins important qu'il ne l'était sous la République. Pour complaire à Auguste et à Mécène, ils devaient agir sur l'esprit public et le rallier à l'Empire : ils étaient les porte-paroles, bien plus, ils étaient même les collaborateurs du prince ; et, comme lui, sous son inspiration, pour répondre à ses désirs, ils essayaient de réveiller le sentiment patriotique et l'orgueil national, de ressusciter la religion et les mœurs, de remettre en honneur les anciennes coutumes et les vieilles lois. Si donc le génie de Tite-

Live, d'Horace et de Virgile a pris son essor au moment où la liberté venait d'expirer, si leurs œuvres ont paru alors que le forum était « pacifié », ces faits mêmes, à les examiner de près, fournissent une preuve nouvelle que l'inspiration de la littérature latine est essentiellement politique.

Après cette première période de progrès ininterrompus, voici venir une période de lente décadence. D'Auguste à Trajan, la littérature latine perd quelques-unes de ses vertus et laisse voir des défauts nouveaux. C'est l'effet de l'Empire. Le citoyen est devenu sujet, c'est-à-dire que d'actif il est devenu passif. Il n'a plus à agir par lui-même, car l'empereur a mis la main sur la réalité du pouvoir, en a laissé quelques ombres au sénat, en a franchement dépouillé la masse. Il ne peut même pas agir sur l'empereur, car le maître s'entoure de favoris et d'affranchis, sur les avis desquels il prend de plus en plus ses décisions absolues. La politique étrangère lui est, elle aussi, entièrement interdite : la paix et la guerre sont décidées, les traités conclus par l'empereur, à son gré. Avec ses droits, lui sont même enlevées ces obligations, parfois désagréables ou pénibles, mais qui du moins rattachent le citoyen à sa patrie par le souvenir des sacrifices qu'il a faits, des dangers qu'il a courus, des maux qu'il a soufferts pour elle : il est affranchi des

impôts, et dès lors les destinées de l'État sont pour lui un spectacle gratuit dont il s'amuse, et non plus un drame réel où il soit acteur; il est affranchi du service militaire, et des mercenaires, des barbares vont verser leur sang pour lui à des frontières lointaines, sans qu'il subisse le contrecoup de leurs défaites, sans qu'il ait le droit de s'enorgueillir de leurs victoires. Bien plus, non seulement tout souci politique lui est enlevé, mais il a même à peine le souci de sa vie privée; l'État le nourrit, l'État lui fournit ses plaisirs : le pain et les jeux, le nécessaire et le superflu récompensent sa docile oisiveté. Les descendants des compagnons de Caton, ou, pour mieux dire, les affranchis naturalisés qui ont remplacé les soldats de Caton, sont des enfants en tutelle.

Alors le sentiment patriotique s'affaiblit; les citoyens, égaux, mais également impuissants sous un maître, perdent le sentiment de la solidarité qui jadis les rattachait les uns aux autres; la communauté, jusque-là au premier plan dans leur pensée, recule au-delà de leur horizon. Les auteurs n'ont plus rien à dire qui soit intéressant pour tous ; et, dès lors, il leur faut ou se taire ou parler à vide. Chez les Grecs, la littérature était, en un sens, un moyen : le moyen de réaliser la beauté. Sous la République romaine, elle était, plus encore, un

moyen : le moyen de répandre des doctrines, de conserver des enseignements, d'entraîner des résolutions profitables à la cité. Mais le nouvel état de choses lui a enlevé son âme : maintenant elle est son but à elle-même, un vain exercice de virtuosité, un jeu ; et l'important pour l'auteur n'est plus ce qu'il dit, mais la manière dont il le dit.

Il n'a pas fallu bien longtemps pour que se développassent toutes les conséquences funestes enveloppées dans l'établissement de l'Empire ; le despotisme, tout dissimulé qu'il fût, a produit son plein effet sous Auguste lui-même ; et les lectures publiques sont un symptôme, l'œuvre d'Ovide un document de cet affaissement des lettres romaines. Avec les lectures publiques, la littérature de parade remplace la littérature d'action, la légèreté aimable et superficielle remplace le sérieux et la passion, la préoccupation du détail et de la forme remplace le souci de l'ensemble et de l'idée, les engouements des coteries remplacent les applaudissements sincères du vrai public. Où cela mène, Ovide le montre : avec lui « la littérature est détachée de la vie réelle et dépourvue de tout objet solide. Ce n'est ni l'art classique nourri de grande idées, ni l'art personnel vivant de fortes passions ; ce n'est pas même l'art pour l'art cherchant à réaliser un rêve idéal de beauté. C'est un pur jeu d'esprit destiné à amu-

ser quelques oisifs, un divertissement mondain[1] ». Voilà qui est bien significatif : Ovide est le premier qui ait subi l'influence de l'Empire devenu absolu ; il est le premier aussi chez qui se montrent avec une évidence irréfutable les tares de la décadence.

Il y a bien encore dans cette période des noms marquants : Sénèque, Lucain, Juvénal ; et la décadence, d'ailleurs lente, a ses haltes, l'inspiration qui s'éloigne a ses retours. Mais c'est que rien n'est tenace comme une tradition ; et, si l'Empire tend en quelque sorte à vider la littérature de son contenu, au contraire, les œuvres, les exemples des grands écrivains d'autrefois, agissant sur certains esprits, conspirent à l'y réintégrer. Et précisément Sénèque, Lucain, Juvénal, entre tous les autres, s'efforcent de conserver à la littérature son caractère politique.

L'un, dans ses premières œuvres, essaie en quelque sorte d'adapter les tendances anciennes aux circonstances nouvelles : les auteurs qui l'avaient précédé avaient cherché à instruire et à guider le citoyen souverain, il use de la littérature pour chercher à instruire et à guider le prince souverain ; par là, il s'adresse à tous, lors même qu'il paraît s'adresser à un seul. Puis, lorsqu'il sent ses efforts déçus, quand Néron lui échappe, il se retourne vers

[1] Pichon, *Histoire de la Littérature latine*, page 406.

les citoyens : comme Lucrèce l'avait fait, il leur donne des règles de sagesse et des principes de conduite ; il reconstruit pour eux l'idéale cité stoïcienne où ils reprendront les devoirs, où ils reconquerront les droits, où ils se recréeront la liberté, dont l'Empire les a dépouillés. L'autre choisit comme sujet de son épopée un épisode tout récent de l'histoire nationale : il veut, plus directement encore que Virgile, poétiser les choses romaines, proposer à ses lecteurs de grands exemples romains, et réveiller leur patriotisme romain. Il va même plus loin. Quand Néron l'a blessé dans sa vanité d'homme de lettres, il rend libre carrière, par vengeance, à ses sentiments républicains jusqu'alors dissimulés par prudence, et son poème devient un pamphlet contre la monarchie. Le troisième enfin recommence contre les vices et les ridicules l'utile campagne qu'avait jadis menée Horace : il est moins désintéressé, et, tandis que l'ami de Mécène coopérait à l'œuvre impériale, lui, il purge sa bile et soulage ses rancunes personnelles de rhéteur besogneux ; il est moins modéré, et tandis que la sceptique sagesse de son devancier frappait en souriant, il flagelle en ricanant ; mais du moins il accomplit comme lui une œuvre d'utilité générale[1]. Leurs

[1] Je lui adjoindrais bien Perse, si je ne trouvais qu'avec tous ses mérites et ses bonnes intentions Perse n'était précisément un

défauts à tous trois, l'emphase et la déclamation, l'affectation et la subtilité, la recherche de l'esprit et de l'effet, leur viennent du milieu, ce sont les défauts qu'a introduits dans la littérature l'absence de vrais sujets. Leurs qualités, l'éloquence et l'éclat, la pénétration et la finesse, leur sont au contraire personnelles : ce sont les qualités que leur ont valu les efforts qu'ils ont faits pour conserver à leur œuvre son caractère social.

L'époque impériale est donc une époque de décadence ; pourtant, on y peut remarquer une courte période de relèvement. Sous les règnes de Nerva, de Trajan, d'Hadrien, les lettres pour un temps se ranimèrent : Pline le Jeune et Tacite faisaient applaudir leur éloquence, ils écrivaient l'un son *Panégyrique*, l'autre surtout ses *Histoires* et ses *Annales* ; Juvénal lui-même paraissait alors se faire de la satire une conception plus haute, et se proposer un but moral plus digne de son talent. Cette renaissance littéraire coïncide avec la renaissance

des types du littérateur d'école. Ce jeune homme de vingt-huit ans juge le monde à travers les livres de Cornutus, d'après les leçons qu'il en a reçues et les notes qu'il a prises dans les ouvrages des philosophes stoïciens. Il ne se prépare point à s'y mêler et à y agir. Il exhale solitairement ses indignations, pour les exhaler plutôt que pour corriger les vices. Il est victime de la vie retirée — *umbratilis vita* — que l'Empire impose au parent de Thraseas, et il n'a pas eu en lui, comme Sénèque, Lucain ou Juvénal, la force nécessaire pour réagir : — peut-être aussi n'en a-t-il pas eu le temps.

politique qu'inaugurent les premiers Antonins, et elle lui est due. Suivant le témoignage que leur rend Tacite, ces princes essayèrent de concilier ces choses jusqu'alors inconciliables, le Principat et la liberté : *res olim dissociabiles, principatum et libertatem*[1]. Une part de l'autorité fut rendue, — non point au peuple, qui en était devenu totalement incapable et indigne, — mais, du moins, au sénat. L'esprit public se ranima ; les âmes, endormies et inertes sous les tyrans soupçonneux, se réveillèrent sous les maîtres justes qui les conviaient à agir ; les nobles, descendants des grandes familles ou hommes nouveaux, secouèrent le poids accablant dont les oppressait le sentiment de leur inutilité ; et la vie politique reparut. D'autre part, l'honnêteté personnelle des empereurs, leur dévouement à la chose publique, leurs efforts heureux pour améliorer l'administration intérieure, leurs brillantes victoires contre les ennemis du dehors, tout cela ressuscita pour un temps le vieil esprit romain avec son culte pour l'action utile, son instinct organisateur, son amour de l'ordre, son patriotisme.

Aussi, « les œuvres de l'époque de Trajan ont un caractère national que n'avaient pas, que ne pouvaient pas avoir celles du Ier siècle : l'idée romaine en était absente ou bien dégénérait en flat-

[1] *Agricola*, III.

terie monarchique. Au contraire..., toutes les œuvres de cette époque sont en communion étroite avec les préoccupations contemporaines : au lieu d'être indifférentes et courtisanesques comme sous les Césars, elles sont franchement romaines[1] ».

Mais la tentative des Antonins était vouée à l'insuccès. Trop de causes diverses conspiraient contre leurs efforts, et ils pouvaient bien retarder, mais non arrêter la décadence commencée. Déjà, sous Marc-Aurèle, la vanité de cette lutte éclatait à tous les yeux, — aux yeux même du malheureux empereur — ; et, lui mort, il n'y eut plus personne qui eût la force de ralentir la ruine matérielle et morale de l'Empire romain. En même temps que la fortune de Rome, et, d'une même chute, s'écroula la littérature latine. Sans doute, les écrivains ne cessent point de produire ; mais la valeur des œuvres diminue de jour en jour : la rhétorique et la recherche, la subtilité et l'emphase, l'érudition et la puérilité envahissent les ouvrages, sans parvenir à en dissimuler le vide, sans cacher la stérilité de cette abondance. Pour tout dire en un mot, c'est le temps où Fronton est un grand homme plus admiré de ses contemporains que Cicéron ne le fut des siens, où les historiens de l'*Histoire Auguste* rabaissent au niveau de leur ineptie le genre illustré par Tite-

[1] Pichon, *loc. cit.*, pages 656-657.

Live et Tacite, où Ausone est fait consul en récompense de ses poèmes. Il n'y a plus de littérature digne de ce nom, parce que, n'ayant plus d'intérêts communs à défendre, de sentiments communs à exprimer, le génie politique de la race latine ne sait plus où se prendre.

Et pourtant, sans que la grandeur romaine se soit relevée, sans que l'esprit public ait surgi en vainqueur du milieu des ruines qui l'ont écrasé, voici que la littérature renaît. Mais c'est que, sur les débris de l'antique cité, s'élève une cité nouvelle, la cité chrétienne, et des sentiments nouveaux sont nés, qui remplacent sous une forme inouïe les sentiments anciens. Il n'y avait plus de patriotisme pour fournir l'inspiration ; la foi la donne. La conscience des besoins communs, des intérêts communs n'animait plus l'ardeur des écrivains ; la flamme du prosélytisme et de la charité les échauffe de nouveau. Les triomphes et les malheurs de la patrie ne faisaient plus naître en leurs âmes la joie excitante de la victoire, le deuil plus excitant encore de la défaite ; les progrès de l'Évangile, les conversions des païens, la fermeté des martyrs et la fureur des persécutions, la haine des puissants, la faiblesse des « tombés » les font naître en l'âme du chrétien. Aussi, à mesure que naît, grandit et triomphe la cité de Dieu, avec elle reparaît tout ce qui avait

fait autrefois naître, grandir et triompher la littérature latine. Ici encore, c'est, — dans le sens le plus élevé du mot, — l'instinct politique de la race latine qui s'épanouit et refleurit.

Les auteurs de statistiques ont coutume de dresser des tableaux graphiques pour résumer leurs travaux : des courbes, s'élevant à des hauteurs variées, traduisent d'une manière parlante aux yeux le sens, et ce qu'on pourrait appeler l'âme de leurs chiffres. Si nous exprimions ainsi, en un même tableau, l'évolution politique et l'évolution littéraire de la cité romaine, la courbe « littérature », une fois qu'elle aurait rejoint la courbe « vie politique », la suivrait fidèlement sans jamais plus s'en écarter, — et ce tableau, résumé rapide de la course que nous venons de faire des origines au déclin de la littérature romaine, attesterait ainsi le caractère avant tout politique du génie latin.

III

Si le caractère du génie d'un peuple transparaît ainsi dans l'évolution qu'a suivie sa littérature, à plus forte raison doit-il se manifester encore par

les formes qu'elle a revêtues. Chaque littérature fait, en quelque sorte, un choix parmi les genres : il en est qu'elle néglige ou qu'elle ignore[1] ; il en est d'autres qu'elle cultive avec prédilection. Seule peut-être, la race grecque a été assez heureusement douée pour s'adonner également à tous et pour laisser dans tous des modèles. Mais, chez tout autre peuple, il y a eu des genres qui l'ont de beaucoup emporté sur leurs rivaux : ce sont ceux qui permettaient le mieux à l'âme de ce peuple de s'exprimer librement, et, pour ainsi parler, d'abonder dans son propre sens. Ainsi, le caractère individualiste du peuple anglais explique la richesse, la variété, la grandeur de sa poésie lyrique. Ainsi, le caractère sociable et mondain du peuple français explique la longue infériorité de sa poésie lyrique, l'absence d'une véritable épopée, l'éclat de son théâtre tragique et comique, la particulière abondance des *Lettres* ou des *Mémoires* qui ont pris place parmi les monuments de sa littérature.

Si donc il est vrai que le génie latin soit essentiellement politique, les genres vraiment nationaux

[1] Ou bien elle ne les ignore pas, elle ne les néglige même pas, mais elle y échoue piteusement toutes les fois qu'elle s'y lance : telles sont ces épopées infortunées qu'ont produites les poètes français du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle ; et ces échecs répétés sont plus significatifs encore qu'une abstention volontaire ou involontaire.

doivent être par excellence les genres politiques, je veux dire ceux où le citoyen paraît plutôt que l'homme, ceux qui tendent à agir ou à faire agir plutôt qu'à charmer l'imagination ou la sensibilité, ceux qui, par leur nature même, sont plus propres à exprimer l'utile que le beau, ceux qui s'adressent enfin à la communauté plutôt qu'à l'individu. Et, inversement, les genres qui n'offrent point tous ces traits caractéristiques, les genres non politiques doivent être moins nationaux.

C'est bien en effet ce qui s'est passé à Rome. Quelque pauvre qu'ait pu être la littérature latine avant que Livius Andronicus n'en allât emprunter à la fois le fond et la forme chez les Grecs, quelque inféconde qu'ait pu être la période antérieure à l'introduction de l'hellénisme, cependant, — nous l'avons vu, — il nous en est resté quelque chose. Les œuvres si rares, si insignifiantes en elles-mêmes, que nous en possédons encore ou sur lesquelles les anciens nous ont laissé quelques témoignages, se rangent naturellement sous des genres divers ; eh bien ! tous ces genres, — à des degrés différents, — sont des genres politiques.

Je ne parlerai point du droit. Il échappe ici à notre compétence. Les lois royales, les lois des Douze Tables sont des monuments fort importants de l'histoire politique ; les maigres fragments que

nous en avons conservés peuvent être des monuments de l'histoire de la langue ; mais, à dire vrai, elles ne font point partie de l'histoire de la littérature.

En revanche, l'éloquence nous appartient. Nous n'avons rien ou à peu près rien conservé de l'éloquence politique ou judiciaire de ces temps ; mais nous savons qu'elle existait, et il le fallait. A partir de la chute des rois surtout, le rôle prépondérant accordé au sénat, assemblée délibérante, la nécessité de persuader le peuple pour lui faire adopter les lois et pour en obtenir les suffrages, le droit d'en appeler aux comices de certains jugements et de certaines décisions des magistrats, tout l'exigeait impérieusement. Sans doute elle était alors rudimentaire : c'était un acte et non un art, et les premiers qui ont parlé dans la curie ou devant le peuple réuni n'avaient ni le souci des procédés ou des règles, ni même l'idée qu'il y en eût. Mais enfin il est impossible qu'ils n'aient pas senti, à la longue, que la clarté et la précision du langage, le choix habile, l'habile ordonnance des idées et des arguments, la chaleur et la vivacité de l'exposition avaient une extrême importance et faisaient bien plus facilement naître la conviction chez les auditeurs : il est donc impossible qu'un certain art de la parole, — si primitif qu'on le veuille supposer, — ne se soit pas lentement développé à Rome. Or, s'il est un genre

que l'on puisse par excellence appeler politique, c'est bien celui-là. Sans doute, il y a une forme de l'éloquence qui, en apparence, est plus désintéressée : c'est l'éloge funèbre. Mais, dans cette République aristocratique, les éloges funèbres étaient exclusivement réservés aux patriciens ; et, si l'on y célébrait assurément le défunt lui-même, on y célébrait surtout sa famille, dont les traditions et les gloires se confondaient avec les traditions et les gloires de l'État qu'elle avait servi ou dirigé. C'est donc encore là une des formes, une des expressions de l'esprit de domination des patriciens romains, en même temps que de leur patriotisme. Ainsi, l'éloquence démonstrative des éloges funèbres n'est pas en réalité un genre moins politique que l'éloquence délibérative des comices ou judiciaire du forum.

L'histoire, elle aussi, apparaît à Rome avant que la ville ne se soit mise à l'école des Grecs. D'elle aussi, la forme est rudimentaire et gauche : les *Fastes*, les *Annales*, les *Livres des Pontifes*, et les *Commentaires des magistrats*, sèches et monotones énumérations de dates, de noms et de faits, sont aussi loin des histoires d'un Thucydide ou même d'un Hérodote que l'éloquence d'un Appius Caecus de l'éloquence d'un Démosthène. Mais enfin, pour être encore comme emprisonnée dans sa gangue, elle n'en existe pas moins. Or, telle que les Romains

l'ont comprise, ce n'est point la recherche désintéressée de la vérité, et elle n'est pas inspirée par le pur amour de la science. La preuve, c'est qu'elle se consacre exclusivement aux choses nationales : il faudra descendre jusqu'à Quinte-Curce pour trouver enfin un historien latin qui se choisisse une matière complètement étrangère à son pays ; — encore cette histoire est-elle un roman. Non, pour les Romains, le véritable intérêt de l'histoire, c'en est l'intérêt pratique : elle est un procès-verbal des événements destiné à l'enseignement des générations à venir ; elle fournit aux magistrats des précédents et des modèles, des leçons de politique au citoyen ; elle commémore les faits heureux ou malheureux dont la succession constitue la vie de la cité ; elle en rappelle les tristesses et les triomphes ; elle sert d'aliment à l'amour des Romains pour leur pays. Manuel du magistrat et guide du citoyen, elle les instruit ; espèce de morale en action, elle les inspire : ce second genre indigène n'est-il point encore éminemment politique ?

Il y a aussi, à cette époque, d'autres genres, — ou, pour mieux dire des rudiments d'autres genres, — qui ont un rapport moins direct à la vie de l'État, dont l'utilité pratique est moins visible. Tous, cependant, par certains côtés, sont politiques encore. — Les hymmes maladroits que chantent les prêtres,

Arvales ou Saliens, font partie intégrante du culte de la cité : ils ont pour but de concilier la faveur des dieux à la communauté des citoyens. — Les poèmes, par lesquels on célébrait au milieu des festins les exploits des ancêtres, sont des divertissements patriotiques qui ne trouvent d'écho que dans l'âme des citoyens[1]. — Les chants railleurs des soldats au triomphe de leur général, les *nénies* des pleureuses aux funérailles des grands traduisent les sentiments hostiles ou favorables des citoyens. — Les sentences grossièrement versifiées, où s'exprime la sagesse des vieillards, s'adressent au citoyen. — Enfin les vers fescennins, embryons de la satire ou de la comédie futures, sont des actes autant que des jeux ; ils ont pu être, à l'origine, des brocards joyeux, « de pure eutrapélie », dirait Renan ; ils sont vite devenus[2] des pamphlets personnels par lesquels on attaque un adversaire, de mordantes critiques, qui prétendent par le ridicule ou guérir ou punir les vices des citoyens[3].

[1] « Les anciens chantaient dans les repas, au son de la flûte, des vers où étaient célébrées les belles actions de leurs prédécesseurs, *afin d'exciter plus vivement les jeunes gens à les imiter* » (Valère-Maxime, II. I, 10.)

[2] « Si quelqu'un en diffame un autre publiquement, soit par des paroles outrageantes, soit par quelque composition (*carmenve*), qu'il soit frappé du bâton » (*Loi des Douze Tables*, Tab. I, L. IV, chef. 2).

[3] Quant aux *Saturæ* et aux *Atellanes* qui ont, elles aussi, précédé l'influence grecque, en réalité, elles ne sont point indigènes : les Saturæ sont une importation étrusque, les Atellanes un emprunt fait aux Osques.

Il est à remarquer, en outre, que ces genres poétiques sont plus informes, s'il est possible, que les genres en prose, éloquence ou histoire. Ainsi, tandis que d'ordinaire les littératures commencent par la poésie, tandis que d'ordinaire les premiers balbutiements d'un peuple qui s'éveille aux lettres revêtent instinctivement la forme rythmique, les Romains seuls ont vu la prose dominer chez eux dès l'aube de leur littérature,

La prose, mâle outil et bon aux fortes mains[1],

et non le vers, hochet brillant et superflu. Et cette anomalie significative atteste encore d'une façon singulière le caractère propre au génie romain.

Quant aux autres genres, qui sont moins directement politiques : poésie didactique, épopée, théâtre, ou même ceux qui ne le sont point du tout : lyrisme, poésie bucolique, élégiaque, érotique, ceux-là sont uniquement des genres d'importation. Ils ont été purement et simplement empruntés tels quels à la littérature grecque ; et, — pour reprendre le mot que Scipion adressait aux anciens affranchis qui l'interrompaient dans le forum[2], — ce sont « de faux fils de l'Italie » ; elle a pu les adopter, ce n'est point elle qui leur a donné naissance.

[1] L. Veuillot.
[2] Velleius Paterculus, II, IV : *Quorum noverca est Italia.*

Je me trompe : il en est un au moins qui, né après l'introduction de l'hellénisme, est cependant tout romain, c'est la satire. « La satire est toute à nous », *Satira tota nostra est*, disait Quintilien avec orgueil[1]. Et, en effet, si l'inspiration satirique n'a point fait défaut à la littérature grecque, ce sont les Latins qui ont su lui trouver sa forme spéciale. Mais la satire, c'est bien encore un genre politique : avant tout, c'est un genre agissant ; le poète y invective ou ses ennemis propres, ou les ennemis de son parti ou de son groupe, ou les ennemis de la morale commune ; il y lutte contre les défauts et les vices qui menacent la cité, soit en elle-même, soit dans ses membres. Ainsi donc, création spontanée du génie latin livré à lui-même, ou création réfléchie du génie latin fécondé par l'influence étrangère, les genres politiques non seulement sont indigènes, mais ils sont les seuls indigènes.

Mais les abeilles de Platon, quittant l'Hymette pour le mont Aventin, ne peuvent aller cueillir leur miel aux fleurs coutumières ; et il en prend une saveur tout autre. Les genres importés du dehors ne le sont point sans changement : il leur faut s'adapter à ces climats nouveaux. Puisque le génie latin est essentiellement politique, il attire en quelque sorte à la politique les genres étrangers :

[1] *Inst. Orat.*, X, I. 93.

s'ils le supportent, ils fleurissent, mais en prenant parfois un caractère ou du moins un aspect nouveau; — s'ils y répugnent, ils se faussent ou se déforment ; — s'ils y résistent tout d'abord, ou si, par une espèce de retour à eux-mêmes, ils s'en écartent enfin, ils en meurent.

La poésie didactique, — par essence et par définition utilitaire, — devait naturellement plaire aux Romains : aussi est-elle, avec le théâtre et l'épopée, un des premiers genres sur lesquels ils aient, pour ainsi dire, mis la main. Mais ils l'ont immédiatement marquée de leur empreinte, soit en lui donnant un caractère encore plus pratique, soit en lui donnant un caractère national.

Il y a dans la littérature grecque des poèmes didactiques inspirés par l'amour désintéressé de la science : ils se proposent de satisfaire à la noble curiosité qui anime l'esprit humain d'exposer, avec tous les ornements de l'art, les vérités supérieures que certains hommes ont atteintes. Ainsi, les Περὶ φύσεως des anciens philosophes sont des traités versifiés de métaphysique : ils prétendent dévoiler les premiers principes, les origines des choses, et l'on n'en saurait tirer d'autre bénéfice que la pure connaissance du vrai. Il n'en est point tout à fait de même des poèmes philosophiques des Romains. Quand Ennius écrit son *Épicharme* et son *Évhémère*,

il cherche bien à répandre une doctrine, mais plutôt parce qu'elle est utile que parce qu'elle serait vraie. Peu lui importe que ces deux poèmes se contredisent, l'un faisant des dieux de simples symboles des forces naturelles, l'autre des hommes divinisés ; ils s'accordent du moins tous deux à battre en brèche la vieille religion romaine, et cela lui suffit. Quand Lucrèce écrit son *De natura rerum*, il est persuadé, lui, de la vérité de sa doctrine. Mais, en réalité, ce qui a fondé sa conviction elle-même, ce qui excite en lui l'ardeur du prosélytisme, c'est son assurance inébranlable que sa théorie fera le bonheur de ses concitoyens : il la répand, comme il y croit, parce qu'elle est utile.

La littérature grecque offre encore une autre espèce de poème didactique, dont les ambitions sont moins hautes et l'esprit plus terre à terre : tel est, par exemple, le poème d'Hésiode. Mais *les Travaux et les Jours* s'adressent à l'individu seul : c'est au nom de la morale privée, de l'intérêt privé, que le poète gourmande ou conseille Persée ; et, tout homme, en quelque pays et en quelque temps qu'il vive, peut s'approprier la plupart de ces enseignements. Bien différentes sont les *Géorgiques* de Virgile : elles s'adressent à des Romains et ne peuvent avoir d'action que sur eux. C'est au nom de l'État, dans l'intérêt de l'État, pour la grandeur et la prospérité de l'État, que

l'ami d'Auguste et de Mécène exhorte le laboureur à rester aux champs et à féconder péniblement la terre italienne. Le sentiment patriotique et monarchique anime d'un bout à l'autre et le poème, et ces « épisodes », qui « ne sont pas des épisodes, mais l'âme et le centre du poème[1] » : la mort de César, les prières pour la paix, l'éloge, de l'Italie, etc. L'esprit romain est le seul qui ait su transformer ainsi un poème sur l'agriculture en poème national.

L'épopée, elle aussi, a pris un aspect nouveau dans la littérature latine. Pour les Grecs, elle était surtout un beau conte poétique, plein d'admirables actions ou d'étonnantes aventures, animé de riches tableaux, décoré de brillantes descriptions. Assurément, ils aimaient à y retrouver leurs origines, leurs vieilles légendes nationales, les mythiques exploits de leurs héros, et l'*Iliade* était pour eux comme le recueil des titres de noblesse de leurs familles ou de leurs cités ; mais ils en savaient aussi goûter la beauté pour elle-même, et ils en appréciaient le charme littéraire plus encore qu'ils n'en estimaient la valeur historique.

Les Romains, eux, ont fait de l'épopée une histoire. Nævius, Ennius se sont, pour ainsi dire, naïvement laissés aller à cette tendance : ils ont simple-

[1] Pichon, *loc cit.*, page 341.

ment raconté en vers ce que les *Annales* avaient jusqu'alors raconté en prose. Virgile, plus imbu de littérature grecque, plus désireux de reproduire même les caractères extérieurs de ses modèles, affecta au contraire de n'être point un simple historien. Il se choisit un sujet reculé dans les brumes du passé, et, par là même, plus convenable à l'épopée, œuvre d'art, qu'à l'histoire, œuvre de science. Mais ce sujet se rattachait naturellement à l'histoire nationale, dont il était, en quelque sorte, le prologue légendaire, et Virgile a mis tous ses soins à réintroduire et Rome et l'histoire romaine à chaque page de son poème : la fondation de la Ville est le but sans cesse rappelé, sans cesse présent, des voyages d'Énée ; les dieux ou les devins, pour l'encourager dans ses travaux, lui dévoilent à chaque instant, dans le lointain de l'avenir, la grandeur promise à sa postérité ; la descente du héros aux enfers, la description de son bouclier, sont, pour l'habile poète, des moyens de dérouler à nos yeux le long enfantement de la grandeur romaine, du siège du Capitole à la bataille d'Actium, de Romulus à Auguste ; enfin, grâce à sa profonde connaissance des antiquités romaines, il n'est presque aucun usage religieux ou politique de son temps, aucune cérémonie, aucune institution vénérable qu'il ne rappelle et qu'il n'explique. Les Romains ne s'y sont

point mépris, qui ont considéré l'*Énéide* comme le résumé de leur histoire : *res gestæ populi romani*.

Par malheur, en imitant l'*Iliade* et l'*Odyssée*, Virgile a égaré ses successeurs : ils crurent le continuer en empruntant leurs sujets aux trésors légendaires de la Grèce, et ils écrivirent des *Amazonis*[1] inconnues, ou des *Posthomerica*[2] plus ignorées encore. Lucain est le seul qui ait eu l'idée de revenir à l'histoire nationale ; et, dans l'ardeur de sa réaction, il est retourné par-dessus Virgile jusqu'à Nævius et Ennius : comme eux, dans sa *Pharsale*, c'est un pur épisode de l'histoire romaine qu'il traite, et un épisode sinon contemporain, du moins assez récent. Et, malgré ses défauts, c'est le seul qui ait su y réintégrer cette inspiration politique sans laquelle languit le génie latin. L'histoire romaine, le patriotisme romain, la religion et les mœurs romaines, voilà ce qui fait vivre l'épopée à Rome : ou elle est historique et nationale, ou elle n'est pas.

Il n'est point jusqu'au théâtre lui-même qui n'ait pris à Rome un caractère politique. Les Grecs, à certains égards, avaient donné l'exemple ; et la comédie d'Aristophane, avec ses personnalités insul-

[1] Poème de Domitius Marsus.
[2] Poème de Macer.

tantes et ses polémiques hardies, était l'organe d'une opposition de parti. Dès le début, les Latins ont essayé d'introduire à Rome ce genre si politique au sens étroit du mot : c'est le premier auteur de comédies originales, Nævius, qui a fait cette tentative. Mais l'aristocratie veillait : ayant en main le pouvoir, maîtresse d'appliquer elle-même ces lois que ses ancêtres avaient faites à son profit, elle fit rudement sentir à l'audacieux que Rome n'était point pour l'écrivain une terre de liberté comme la Grèce. Menacé du bâton comme un esclave, jeté en prison, réduit à s'exiler à Utique, il apprit, par son infortune, la prudence à ses successeurs. Aussi Plaute renonça-t-il à toucher à la vie publique des Romains ; et même la chatouilleuse susceptibilité du peuple-roi le contraignit à ne point mettre en scène ouvertement leur vie privée. Mais, c'est respecter la loi que la tourner. Dans des lieux aux noms grecs, dans des sujets empruntés aux poètes grecs, sous des titres, des noms et des vêtements grecs, sa comédie ne nous en représente pas moins et la vie et les mœurs romaines : ainsi, les bonnes courtisanes, aimantes et fidèles, les jeunes esclaves maltraitées par un « leno » avide et reconnues libres au dénouement, en réalité, c'est le type idyllique de la jeune fille romaine ; et la grotesque « uxor dotata » avec son orgueil, sa tyrannie,

son caractère acariâtre, en réalité, c'est la caricature de la matrone romaine.

Quant à la tragédie, elle est de bonne heure — dès le début presque — devenue comme une leçon d'héroïsme et de vertu romaine. Alors que les Grecs n'hésitaient point à prêter à leurs héros quelques faiblesses humaines, qu'ils leur laissaient les pleurs, les gémissements, les plaintes, au contraire les tragiques latins — et Cicéron les en loue — les élevaient en quelque sorte au-dessus de l'humanité : ils en faisaient le stoïcien inflexible et impassible pour qui la douleur n'est qu'un mot, le guerrier romain idéal. Enfin, les tragédies « prétextes », mettant en scène l'histoire romaine même contemporaine, exaltaient plus directement encore le patriotisme des auditeurs et célébraient les gloires de la nation.

Poésie didactique, épopée, théâtre tragique ou comique, tous ces genres se prêtaient naturellement, et, si j'ose dire, de bonne grâce, à recevoir et à exprimer l'inspiration politique. Il n'en est point de même d'un certain nombre d'autres genres tels que la poésie bucolique, élégiaque ou lyrique. Et pourtant, nous les voyons tous trois, — après une hésitation plus ou moins longue, et pour un temps plus ou moins court, — s'imprégner eux aussi de ces sentiments et de ces idées politiques indispensables au génie latin.

Virgile imite les *Bucoliques* de Théocrite. Mais il ne se borne point à décrire comme lui la nature, la vie et les travaux champêtres, les mœurs et les usages des laboureurs et des bergers. Il « rend les forêts dignes d'un consul[1] », c'est-à-dire qu'il remplace les personnages rustiques par de plus nobles personnages, Varus, Pollion, Gallus, Octave même, et qu'il introduit dans ses poèmes l'allusion politique.

Catulle a fait des poèmes lyriques à la manière grecque : dans ses vers, il ne chante que ses sentiments personnels, ses amours, ses amitiés, ses haines, ses joies et ses douleurs. Mais il n'est qu'un accident dans la littérature latine, et, lui mort, la sourde influence des instincts profonds de la race, du milieu politique et littéraire, de toutes les formes alors vivantes de cette littérature, incline ce genre lui-même à la politique. Horace se propose de plus en plus pour modèle Pindare, au lieu d'Alcée ou de Sapho ; ses odes, qui d'abord exprimaient ses sentiments propres, visent bientôt à traduire ceux de la nation entière : ou bien il célèbre les victoires des Romains, les triomphes des princes, les réformes et les lois d'Auguste, ou bien il offre à la jeunesse qui l'entoure des leçons de modération, de vertu, de sagesse, de morale en un mot. Sous une forme lyrique, ses odes sont, en réa-

[1] *Buc.*, IV, 3.

lité, ou des poèmes patriotiques ou des poèmes philosophiques.

La même évolution apparaît dans l'histoire de l'élégie. Catulle lui avait conservé l'inspiration, tout individuelle, des élégiaques grecs ; Tibulle, moins personnel, y introduit déjà, de-ci, de-là, l'expression du sentiment national ; Properce enfin, dans tout son quatrième livre, lui fait subir une véritable transformation : c'est un poème didactique qui traite de l'histoire nationale. Vienne Ovide, et le genre élégiaque, dans les *Métamorphoses* et les *Fastes*, n'aura plus rien gardé de subjectif : il se sera entièrement transformé en genre didactique.

Quand une plante, née à l'air libre, est enfermée dans une chambre, elle ne peut plus pousser droit : elle dévie peu à peu vers les ouvertures par où lui viennent la chaleur et la lumière du soleil ; ses branches, ses feuilles, ses fleurs s'inclinent vers la fenêtre pour aspirer plus tôt cette clarté, ces rayons qui les font vivre. Ainsi se déforment les genres non politiques transportés à Rome. Ils sont contraints de prendre une direction nouvelle pour aller chercher le seul aliment que leur puissent fournir le sol et l'air latins. Ils ne peuvent vivre qu'en acceptant de devenir politiques.

Mais, comme par leur essence même ils répugnent à prendre cet aspect, ils ne peuvent y être amenés

et maintenus que s'il existe des génies assez puissants pour les violenter. Et il arrive que ces déformations, contraignant par trop leur nature, les désorganisent et les tuent.

Virgile a senti de lui-même que ses *Bucoliques* à allusions étaient un genre bâtard, incapable de vivre : une fois maître de son talent, il a renoncé à déguiser des magistrats en pasteurs et à tirer de la flûte les sons de la trompette ; et nul après lui n'est venu relever ce genre de sa chute méritée. — Après Horace, la poésie lyrique meurt également. Il l'avait insensiblement désaccoutumée d'exprimer des sentiments individuels, comme elle le faisait du temps de Catulle ; et les événements politiques, la ruine de la liberté, la disparition du patriotisme ne lui permettaient plus d'exprimer des sentiments généraux qui n'existaient plus. Elle ne renaîtra que lors de la naissance du christianisme ; alors se produiront un vif mouvement des esprits, un profond ébranlement des imaginations et des cœurs, grâce auxquels pourra se donner libre carrière le talent de Prudence. — Enfin, après Properce et Ovide, l'élégie, par eux détournée de sa vocation, disparaît à son tour : elle s'est rapprochée à tel point du genre didactique qu'elle s'y est noyée et perdue.

La ruine du genre dramatique est plus curieuse et plus significative encore : sous l'une de ses

formes, il est mort d'avoir voulu exclure cet élément politique sans lequel aucun genre ne vit à Rome ; sous l'autre, il est mort pour avoir fait à ce même élément une place plus grande que ne le comportait sa propre nature. Térence s'est piqué d'être plus fidèle aux modèles grecs que ne l'avait été Plaute : il a renoncé à combiner les tendances latines aux tendances grecques, à peindre les mœurs nationales, à charmer son public en lui parlant de lui-même. Ce public alors s'est détaché de la comédie pour demander au mime et à la pantomime des plaisirs plus conformes à ses goûts ; et la comédie, flottante en quelque sorte et sans racines, est devenue un genre artificiel, l'amusement raffiné d'une coterie d'hellénisants. Au contraire, la tragédie abonde avec excès dans le sens latin. Les auteurs en sont arrivés à ne plus conserver que la forme grecque, et, dans cette forme, ils ont versé les thèses morales, politiques, qui charmaient la partie intelligente de leur public. Dès lors, la tragédie n'est plus elle-même ; elle devient ce qu'elle sera avec Sénèque, un recueil factice de déclamations et de dissertations sur des sujets divers de philosophie ou de politique. Si le sort de la comédie prouve combien il était nécessaire aux genres d'être politiques pour vivre à Rome, le sort — à la fois pareil et contraire — de la tragédie prouve avec

quelle force s'exerçait sur les genres étrangers l'attraction des instincts politiques du génie latin.

Nous en arrivons donc toujours aux mêmes conclusions ; et ce sont toujours ces instincts qui nous expliquent également bien et la naissance des genres, et leur épanouissement, et leurs transformations ou leurs déformations, et leur décadence ou leur mort.

IV

Les instincts profonds de la race romaine n'apparaissent pas avec une moindre netteté, si l'on étudie non plus l'évolution ou les formes, mais les caractères de la littérature latine. Ils y sont même plus visibles. Car enfin, pour se faire une idée d'ensemble d'une littérature quelconque, on se demande quelles sont les qualités communes, quels sont les défauts communs des œuvres qui la composent, avant d'examiner son histoire à elle-même ou l'évolution des divers genres qui la constituent.

Tout d'abord, il est certain que la littérature romaine est utilitaire. Aux yeux des compatriotes de Caton, elle n'est point son but à elle-même : elle a une tâche à remplir. La virtuosité, — qui rabaisse

l'art d'écrire à n'être plus qu'un jeu, — ne leur est point naturelle. Leur langue même y répugne : elle n'est pas assez souple, assez riche, assez harmonieuse, pour qu'ils prennent plaisir à assembler des mots sans souci des idées qui y sont incluses. Leur versification n'est pas assez musicale pour qu'ils se laissent bercer aux rythmes vains qui charment l'oreille sans rien dire à l'esprit. Au moment de la décadence, on a bien vu paraître chez eux quelques écoles de raffinés, pour qui la forme était tout ; mais leur littérature ne s'était point portée d'elle-même à cet excès : ce sont les circonstances politiques qui l'avaient dépouillée de son contenu et contrainte de s'exercer à vide. La tradition, par exemple, voulait que les jeunes gens s'adonnassent à l'éloquence : quand les grands sujets, réservés à l'empereur, leur ont été interdits, il a bien fallu, puisqu'ils continuaient à parler, qu'ils parlassent pour ne rien dire. Toute cette rhétorique des écoles et des lectures publiques n'est pas une expression normale des tendances de la race ; c'en est, au contraire, une déviation morbide, provoquée par la poussée des événements.

D'autre part, les Romains ne sont pas non plus naturellement artistes. Je ne veux point dire qu'ils aient tous et toujours méconnu la valeur et la dignité de l'art. Mais, dans leurs esprits, ils ne

conçoivent point le beau sans l'utile ; dans leurs écrits, ils ne se proposent point de le réaliser pour lui-même, pour le plaisir presque désintéressé qu'éprouve le sculpteur à façonner de belles formes. Ils ont toujours, même les plus grands, une sorte d'arrière-pensée : ils veulent faire servir les ressources de l'art à autre chose qu'à l'art lui-même ; ils en usent pour répandre des doctrines avantageuses, pour exciter des sentiments efficaces, pour servir leurs concitoyens et l'État. Homère n'a point eu d'autre intention que de raconter certains épisodes de la guerre de Troie de façon à plaire à ses auditeurs : il a choisi ce sujet uniquement pour la beauté des scènes ou des caractères qu'il y pouvait trouver. Virgile se propose de célébrer Rome et l'empereur ; c'est parce qu'il y peut célébrer Rome et l'empereur qu'il a choisi le sujet de l'*Énéide ;* et il aurait évidemment rejeté toute autre matière épique, — même plus belle, — qui ne lui aurait point fourni l'occasion ou le prétexte de célébrer Rome et l'empereur. Assurément, il a voulu faire une œuvre d'art ; mais il a voulu en même temps chanter les gloires de sa nation, réveiller le patriotisme, faire aimer et accepter l'Empire. Et Virgile est le plus artiste peut-être des écrivains latins.

La littérature, pour les Romains, n'est donc ni la distraction d'un désœuvré, ni le divertissement

d'un dilettante, ni même le labeur désintéressé d'un artiste : elle est la fonction sociale d'un citoyen; on pourrait presque dire qu'elle est un office public. Ce désir de faire jouer à la littérature un rôle efficace entraîne certainement pour elle quelques défauts : les préoccupations utilitaires l'envahissent un peu trop et ne laissent point de l'alourdir ; le sens de la beauté s'atrophie parfois ; et la poésie y est sacrifiée à la prose : elle n'est ni artiste ni poétique. En revanche, de ces mêmes préoccupations, elle a pris un caractère et comme un ton particulier de sérieux, de gravité imposante. Entre toutes les littératures, précisément parce qu'elle est celle où l'idée a été le moins subordonnée à la forme, elle est la plus virile.

Il est également certain que la littérature latine présente au plus haut point le caractère de l'universalité. Pour remplir avec efficacité le rôle utile que lui assigne le génie politique du peuple romain, elle doit, en effet, s'adresser à tous, et se faire comprendre de tous.

Aussi élimine-t-elle avec soin tout ce qui n'est qu'individuel : elle est aussi peu que possible individualiste ou subjective. En général, les auteurs n'y étalent pas leur « moi » ; sans doute, on peut le découvrir dans leurs œuvres, mais il faut l'y découvrir. Quelques-uns, il est vrai, nous parlent de leur

propre personne ; mais, même chez ceux-là, — exception faite pour le seul Catulle, — la personnalité reste subordonnée ; elle n'est point l'objet dernier de l'œuvre littéraire. Beaucoup d'hommes politiques, d'anciens magistrats ou d'anciens généraux ont écrit leurs *Mémoires ;* mais ils supposent que nous nous intéressons aux événements auxquels ils ont été mêlés plus qu'à eux-mêmes. Ils font des dépositions pour nous instruire, ils font parfois des plaidoyers ou des réquisitoires pour nous séduire ou nous convaincre ; ils ne font point — comme tant de mémorialistes français, — des autobiographies ou des apologies personnelles pour attirer sur leur individu notre attention ou curieuse ou sympathique[1]. Horace dans tous ses ouvrages, mais surtout dans ses *Épîtres*, nous fait, avec beaucoup de bonne grâce et non sans une certaine complaisance, les honneurs de lui-même. Mais il ne cherche pas en lui, pour s'en décorer, ce qui le distingue des autres hommes ; il y prend, au contraire, il y met tous les traits qu'il a communs avec tous ses semblables. S'il nous parle d'Horace, ce n'est point pour nous faire connaître Horace (car à quoi bon ?), c'est pour nous faire connaître l'homme dans ce spécimen que lui-même connaît le mieux.

[1] Et César parlant de lui-même ne dit pas : *ego*, il dit : *Cæsar*.

En éliminant ainsi ce qui est personnel, pour insister sur ce qui est général, en supprimant les différences par lesquelles les hommes sont tels et tels hommes, pour noter les ressemblances par lesquelles ils sont hommes simplement, la littérature latine s'impose à elle-même une limite. Elle s'interdit le lyrisme, elle se prive du pittoresque, elle exclut la variété. En revanche, elle y gagne deux qualités de premier ordre qui lui assurent pour ainsi dire l'accès de tous les esprits, ceux de l'Italie comme ceux des provinces, ceux de son temps comme ceux des âges à venir : puisqu'elle réduit la nature de l'homme à ses éléments essentiels, elle est la plus simple ; puisqu'elle la réduit à ses éléments constants, elle est la plus humaine des littératures.

Et le troisième caractère non moins certain de la littérature latine, c'est qu'elle est éminemment raisonnable. Que chacun rappelle ses souvenirs : il verra que cette impression de bon sens imperturbable, d'esprit un peu court parfois, mais toujours lucide et ferme, est bien celle que lui produisent les auteurs latins. Ils n'entraînent guère, ils n'enlèvent point ; mais on sent qu'ils n'égareront jamais. Ils sont comme ces hommes, pleins de qualités peu brillantes mais solides, à qui les femmes refusent leur amour, mais accordent volontiers leur amitié

et leur confiance. Peut-être la littérature latine y perd-elle en profondeur et en mystère. Elle n'a aucune de ces œuvres énigmatiques qui attirent par leur obscurité même et dont le prestige est fait en partie de leur incompréhensibilité ; elle n'a point eu de *Faust* et point d'*Hamlet*. Mais elle y gagne en clarté et en énergie : « Si elle n'exalte pas la sensibilité (des lecteurs), ou n'enhardit pas l'imagination, elle leur donne la précision de l'esprit, la justesse du raisonnement, la mesure et la sobriété dans les opinions, la rectitude de la volonté, elle les tonifie et les virilise[1]. » Avec ses défauts, avec ses étroitesses et ses lacunes, elle est la plus saine des littératures.

Mais cet ensemble de qualités se désigne par un seul mot : la littérature qui les possède est une littérature classique. Telle est bien, en effet, la littérature latine, du consentement des générations qui nous ont précédés ; et partout, en tous les pays, en tous les temps, on en a fait la base de l'éducation. S'il est vrai que l'éducation ait pour but d'élever celui qui la reçoit au-dessus de lui-même, de le former pour jouer son rôle d'homme dans la société et dans l'intérêt de la société, n'y a-t-il point là une preuve suprême que cette littérature est l'expression la plus parfaite où se soit jamais traduit l'instinct

[1] Pichon, *loc. cit.*, page 935.

social ? La littérature latine est classique, parce qu'elle est la manifestation du génie politique du peuple le plus politique qu'il y ait eu au monde, du peuple romain[1].

[1] Cf. Brunetière, *la Question du latin* (*Histoire et Littérature*, III). — Si la littérature française du XVIIe siècle est, elle aussi, la plus classique, ne serait-ce point parce que les auteurs d'alors sont nourris de littérature latine et qu'ils ont conservé et reproduit à leur façon ce qu'il y avait de meilleur dans les œuvres de cette littérature ?

CHAPITRE II

UN MOMENT

L'APOGÉE : LE SIÈCLE D'AUGUSTE

« Tous les temps ont produit des héros et des politiques ; tous les peuples ont éprouvé des révolutions ; toutes les histoires sont presque égales pour qui ne veut mettre que des faits dans sa mémoire. Mais, quiconque pense, et, ce qui est encore plus rare, quiconque a du goût ne compte que quatre *siècles* dans l'histoire du monde. Ces quatre âges heureux sont ceux où les arts ont été perfectionnés, et qui, servant d'époque à la grandeur de l'esprit humain, sont l'exemple de la postérité. » C'est ainsi que Voltaire définit les « siècles » au début de l'histoire du *Siècle de Louis XIV*[1]. Et, sans doute, il y aurait bien lieu de discuter, soit sur ce nombre de quatre que Voltaire affirme avec tant de dogmatisme, soit sur les noms dont il désigne

[1] Chap. I.

ces âges, soit sur les limites dans lesquelles il les enferme. Mais enfin il faut bien avouer avec lui que les quatre époques dont il veut parler ont, en effet, vu naître les plus parfaits chefs-d'œuvre de la littérature et de l'art, et que, dans l'histoire de la civilisation, elles sont comme les étapes glorieuses du genre humain.

Tel est bien le caractère que présente le siècle d'Auguste ; et c'est à juste titre qu'un écrivain romain, Velleius Paterculus, qui a le premier imaginé cette notion des « siècles[1] », l'a imaginée pour en parler. A cette époque, le génie latin, arrivé à son apogée, a eu l'heureuse fortune de s'exprimer lui-même, d'exprimer la civilisation du monde entier sur lequel il se répand et domine, par la forme la plus achevée qu'il ait jamais atteinte. A ce moment précis, et à ce moment unique, il a été à la fois national et universel ; et les œuvres qu'il a produites alors, sans cesser d'appartenir à l'Italie, rentrent dans le patrimoine commun des hommes.

Mais le siècle d'Auguste diffère, à certains égards, de la plupart des autres siècles. D'ordinaire, les siècles, — au sens littéraire et artistique du mot, — ont des limites assez flottantes. Nous disons couramment le « siècle de Périclès », le « siècle de Léon X », le « siècle d'Élisabeth », le « siècle de

[1] I, XVI.

Louis XIV » ; et tout le monde comprend en gros de quelle époque nous voulons parler. Mais, lorsqu'il s'agit d'indiquer par une date un peu précise où commence et où finit ce siècle, il est bien permis d'hésiter. Les grandes divisions de l'histoire, — quand on ne les établit point par la chronologie pure, — se rattachent les unes aux autres par des transitions insensibles ; elles se mêlent et s'enchevêtrent ; comme tout ce qui est de la vie réelle, elles ont quelque chose qui répugne aux distinctions tranchées : elles sont, pour ainsi dire, flanquées de périodes indécises, semblables à ces sphères d'influence découpées dans le continent noir, et qu'on peut, à son gré, en séparer ou leur annexer.

Si l'on veut à toute force leur imposer, par des dates fermes, un début précis et une fin nette, ces dates sont forcément arbitraires. On dira, par exemple, que l'histoire de l'antiquité finit en 479, le jour où l'enfant qui portait les noms unis du fondateur de Rome et du fondateur de l'Empire fut dépouillé par un barbare des insignes impériaux ; on dira que l'histoire du moyen âge finit en 1453, le jour où le croissant remplaça la croix aux voûtes de Sainte-Sophie. Mais il est visible que ce ne sont point là des dates où s'est opéré un grand changement, où les esprits comme les événements ont pris

une orientation nouvelle. Ce sont des dates symboliques, choisies non point pour la valeur *réelle*, mais pour la valeur *représentative* des faits auxquels elles se rapportent[1].

Aussi arrive-t-il bien souvent qu'on étende un peu abusivement ces dénominations des siècles, qu'on englobe, sous cette commune étiquette, des noms, des événements, qu'un usage plus sévère et plus logique en devrait faire proscrire. Ainsi, dans la littérature française, les Balzac et les Voiture, les La Rochefoucauld et les Retz, les Descartes, les Corneille, les Pascal sont considérés comme appartenant au siècle de Louis XIV ; et cependant, nul ne l'ignore, ils se sont formés, ils ont écrit leurs œuvres, quelques-uns ont achevé de vivre même, avant que Louis XIV ait pris en main le pouvoir et qu'il ait pu exercer la moindre influence sur les lettres.

C'est que tous ces noms : « siècle de Périclès, d'Élisabeth, de Louis XIV », ne répondent point, eux non plus, à une réalité : eux-mêmes, comme les dates assignées aux époques auxquelles on les applique, ils sont symboliques. Pour désigner une période brillante et féconde, on a choisi le nom de l'homme qui, à un moment de cette période, a

[1] Cf. Cournot, *Considérations sur la marche des idées et des événements dans les temps modernes* (Liv. I, chap. VIII : *De l'ère des temps modernes et de leur coupure par espaces séculaires*).

occupé une situation matérielle ou morale prépondérante et attiré sur lui tous les regards : comme on prendrait le nom d'une haute montagne pour désigner la chaîne entière dont elle fait partie et qu'elle domine. Mais, en fait, ces hommes n'ont point conduit leur temps ; ce ne sont point eux qui l'ont formé, dirigé, inspiré : ils en sont le centre, bien plus qu'ils n'en sont le chef.

Or, pour le siècle d'Auguste, il n'en est pas ainsi. Alors nous ne trouvons plus des dates incertaines, des frontières errantes. Le siècle d'Auguste commence très nettement avec l'avènement d'Auguste lui-même, après la bataille de Philippes (711 de Rome, 42 av. J.-C.) ; il se termine très nettement avec la mort d'Auguste et l'avènement de Tibère (767 de Rome, 14 ap. J.-C.). César, Cicéron, Salluste sont morts bien peu avant le triomphe d'Octave ; à bien des égards, on les peut rapprocher des écrivains de ce siècle : et pourtant ils n'en sont pas. Et inversement, Velleius Paterculus, Valère Maxime, Phèdre, si voisins qu'ils en soient de leur côté, n'en sont pas davantage.

C'est que, cette fois-ci, la dénomination imposée à ce groupe d'années n'est plus symbolique : elle répond à une réalité. Si le nom d'Auguste a été donné à ce siècle, c'est à cause de l'action qu'il a exercée sur lui. Auguste a *fait* son siècle. Je ne

veux point dire qu'on lui doive l'apparition des grands génies qui ont honoré son temps ; et je laisse Boileau soutenir qu'

> Un Auguste aisément peut faire des Virgiles ;

mais l'œuvre politique et sociale d'Auguste, son influence et ses actes personnels ont tellement modifié le milieu où vivait la littérature qu'ils en ont du même coup modifié cette littérature. D'autres hommes, comme Léon X, ont favorisé un mouvement des esprits, ils l'ont encouragé selon leur pouvoir, ils s'y sont, pour leur part, associés. D'autres, comme Louis XIV, ont présidé de haut au mouvement intellectuel. Auguste, lui, l'a orienté dans une direction nouvelle.

S'il en est ainsi, on comprend que les caractères de la littérature de son temps se trouvent être les caractères de son œuvre même, ou se trouvent en dépendre ; et l'on comprend qu'il faille connaître d'abord les uns, si l'on veut saisir et comprendre les autres[1].

[1] Cf., parmi les anciens, Suétone, Tacite, et surtout Dion Cassius ; parmi les modernes, Saint-Évremond, *Réflexions*, *etc.* (Chap. XVI, *D'Auguste, de son gouvernement et de son génie*), les principaux manuels et les grandes histoires, entre autres Bouché-Leclerq, *Manuel des Institutions romaines*, et surtout Mommsen, *Staatsrecht* (notamment II[2], pages 721-1112, théorie de la dyarchie). Voir aussi Fustel de Coulanges, *la Gaule romaine* (p. 150 sqq).

II

C'est une idée devenue depuis longtemps banale que l'œuvre d'Auguste est double. Pour bien la juger, — et pour en apprécier les conséquences, — il faut commencer par distinguer soigneusement le rôle public qu'il a joué, les actes officiels et visibles par lesquels il a leurré ses compatriotes, de ses intentions secrètes, des mesures habiles qu'il a prises pour atteindre sans bruit à ses fins. Mais cette œuvre hypocrite a été accomplie avec une telle sûreté de vues, avec une telle prévoyance et, si j'ose dire, avec un tel doigté, que l'apparence a été longtemps prise pour une réalité, qu'elle a été presque, au début, une réalité, et que, comme une réalité, elle a eu, elle aussi, une action, elle a exercé une influence sur les esprits et sur la littérature.

Voici ce qui est visible.

D'abord, Auguste a été le successeur des grands hommes d'État de la République. Leur œuvre de conquête universelle et d'organisation, il l'a reprise au point où ils l'avaient laissée ; il l'a continuée, il l'a conduite à son plus haut degré de perfection.

Après la défaite d'Antoine et de Cléopâtre, l'Orient lui-même, cette Égypte inquiétante où avait failli sombrer la fortune de César, est soumis à son tour. Dès lors l'Empire romain a atteint ses limites définitives. C'est à peine si, en un seul point, aux frontières de la Dacie, elles iront plus loin avec Trajan ; et cette extension ne durera pas. Hors de l'Empire, il ne reste plus maintenant que les Parthes et les Germains. Les Parthes, ces éternels et fugitifs ennemis, semblent trembler devant la puissance de Rome : d'eux-mêmes, ils rendent les drapeaux de Crassus. Quant aux Germains, ils errent dans leurs forêts au-delà du large Rhin : on sent déjà qu'il faut les surveiller ; on ne devine point qu'il les faille redouter. C'est dans les dernières années d'Auguste seulement qu'un coup terrible, le désastre infligé par Arminius aux armées de Varus, peut inspirer des craintes pour l'avenir ; et encore cet événement lui-même n'a point de conséquences immédiates. La domination de Rome est absolue et semble éternelle.

Et sur cet Empire soumis règne la « paix romaine ». Le repos après lequel on soupirait depuis Marius et Sylla, ce repos que Lucrèce supplie Vénus d'obtenir de Mars[1], ce repos que Virgile implore des dieux Indigètes, de Romulus et de

[1] *De Natura*, I, 29-44.

Vesta[1], on en jouit enfin. Plus de luttes de partis, plus de rivalités d'ambition, plus de rancunes publiques. Comme Napoléon, et avec plus de succès que Napoléon, Auguste s'efforce d'effacer tous les souvenirs de la guerre civile ; et, sur son désir, sa fête est officiellement célébrée le jour de la fête de la Concorde et du Salut. Il pacifie Rome, et l'Italie, et plus encore les esprits. Il pacifie aussi les provinces : elles obéissent docilement, maintenant qu'elles se sentent mieux protégées contre les excès des gouverneurs ; et les régions frontières, garnies de troupes permanentes, croient qu'elles n'ont pas plus à redouter les ennemis du dehors qu'elles n'ont désormais à craindre les abus intérieurs.

Au centre de cet immense État, — de cet État qui est le monde, — Auguste rétablit la forme de l'ancienne République et dresse le fantôme de l'ancienne liberté. Comme autrefois, comme aux temps de Caton et de Cicéron, c'est le peuple qui désigne ceux qui doivent occuper les magistratures publiques. Auguste ne se réserve d'autre droit que celui de tous : comme un simple citoyen, il va voter dans sa tribu, il sollicite pour ses amis les suffrages des comices ; dans les procès, il assiste ses amis de sa présence. Par ses édits, il semble demander l'approbation du peuple pour tous ses actes : il ne lui

[1] *Géorgiques*, I, 500-514.

cache rien, pas même les secrets de sa famille et les désordres des deux Julies. A plusieurs reprises, il affecte de vouloir déposer le lourd fardeau du pouvoir : « Il veut vivre pour lui-même » ; il veut se donner un repos qui d'ailleurs ne sera point « privé de dignité et ne démentira point sa gloire passée[1] ». Lorsque, devant les supplications unanimes, il se résigne à le conserver, lorsqu'il sacrifie aux vœux du peuple ses désirs de vie paisible, du moins il se promet publiquement, dans un édit, « d'emporter en mourant l'espérance que les fondements de la République, rétablis par ses soins, ne seront pas ébranlés[2] ». Alors, comme autrefois, c'est le peuple qui est la source du pouvoir, c'est sa volonté qui semble s'imposer et se soumettre le prince lui-même.

Le sénat retrouve son ancienne dignité et son ancien prestige. Auguste n'y nomme point en une fournée, comme l'avait fait César, ses amis, ses partisans, ses Gaulois. Au contraire, il affecte d'épurer l'assemblée des *Orcines*, ces intrus qu'on y avait jadis introduits au nom de César mort. Par un scrupule de déférence, c'est le sénat lui-même qu'il charge, une première fois, de se réduire, par l'élimination des moins dignes, au nombre traditionnel de six

[1] Sénèque, *De brev. vit.*, v.
[2] Suétone, *Octav.*, XXVIII.

cents ; si, la seconde fois, pour être sûr d'être mieux servi, il assume en personne cette tâche, du moins il n'est pas sans collègue et procède comme les anciens censeurs. Ce sénat restauré délibère librement : un petit groupe d'irréconciliables que dirige le jurisconsulte Antistius Labéon, — ce fou de Labéon comme dit Horace[1], — s'obstine même à faire au prince une opposition systématique ; et il le fait impunément. Le sénat administre les provinces ; chaque année il désigne les propréteurs et les proconsuls qui les iront gouverner : le prince s'est seulement réservé les provinces frontières, celles où le voisinage des barbares fait craindre des dangers, exige l'unité de direction et réclame la présence des armées. Le sénat est le conseil du prince ; et ce dernier, non content de le consulter sur les intérêts de l'État, lui demande parfois des avis sur sa propre conduite et lui soumet de vrais cas de conscience[2]. Corps prépondérant et respecté, corps surveillant et modérateur, le sénat peut se croire encore, comme autrefois, dépositaire d'une partie du pouvoir.

Les anciennes magistratures subsistent encore. Comme autrefois, il y a des tribuns, des édiles, des questeurs, des préteurs, des consuls ; si la censure

[1] *Sat.*, I, III, 82.
[2] Suétone, *Octav.*, LVI.

prend le nouveau nom de préfecture des mœurs, elle ne change cependant point de caractère; et la seule qui soit supprimée, c'est cette magistrature extraordinaire du dictateur, dont la suprématie sur les autres est trop visible, dont la permanence aurait quelque chose de trop franc et dénoncerait trop ouvertement la ruine de la liberté. Ces magistratures républicaines, le prince se fait une gloire de les briguer, de les partager avec des collègues; et ces collègues ne sont point seulement des amis comme Agrippa ; ce sont souvent d'anciens ennemis ou les fils d'anciens ennemis : ce sont Pollion, Lentulus, Lépide, le fils de Cicéron ; tous les noms illustres de la République, ces noms qu'on avait l'habitude d'associer aux magistratures, s'y retrouvent encore.

Et pour Auguste lui-même, aucune magistrature nouvelle n'est créée : il est consul, préfet des mœurs, c'est-à-dire censeur, grand pontife ; il a le pouvoir proconsulaire et la puissance tribunitienne ; il est *imperator* et *princeps senatus :* à en juger par les noms seuls et par les titres, aucun changement ne s'est opéré dans la République depuis qu'il est au pouvoir. Ainsi Napoléon, premier consul et même empereur, laissait subsister sur les monnaies les mots « République française » ; ainsi, au contraire, l'hymne révolutionnaire « Veillons au salut

de l'Empire » était conservé jusqu'aux dernières années de son règne, grâce à l'équivoque du premier vers. En Italie comme en France, les mots et leur puissance de duperie servaient à rendre insensible la transition d'un régime à l'autre. D'ailleurs, extérieurement, Auguste n'est qu'un citoyen comme les autres : il mène la vie la plus simple ; sa maison du Palatin est des plus modestes ; il ne tolère ni que les applaudissements de la foule soulignent et lui appliquent les termes du mime : « O Seigneur juste et bon ! », ni que sa propre famille, en sa propre maison, emploie ce mot « Seigneur » en parlant de lui [1]. Tout le monde sent bien qu'il est le tuteur de l'État ; on peut ne point se douter qu'il en est le maître.

Enfin, Auguste remet en honneur toutes les anciennes traditions. La vieille religion est respectée ; les temples sont restaurés à Rome et dans tout l'Empire ; les collèges des prêtres sont reconstitués ; les fêtes et les sacrifices rétablis avec plus d'éclat qu'ils n'en avaient jamais eu. Les anciennes lois reprennent leur vigueur ; et Auguste s'efforce, avec un scrupule d'antiquaire, de retrouver, de ranimer les anciens usages. Les mœurs de jadis sont célébrées : par ses lois, par ses édits, par les sévérités qu'il exerce même sur les siens, Auguste

[1] Suetone, *Octav.*, LIII.

se pose presque en successeur du vieux Caton. Qui ne croirait que la République est ressuscitée?

Voilà l'apparence, et voici la réalité.

Sous des noms anciens s'est élevé un pouvoir nouveau. La puissance tribunitienne n'est point une innovation; mais, jusqu'à ce jour, c'étaient les tribuns seuls qui la revêtaient, et pour le temps seulement de leurs fonctions; maintenant elle est comme un apanage personnel d'Auguste, et elle lui est donnée à vie. Le consulat, la préfecture des mœurs, le souverain pontificat sont bien les mêmes magistratures que jadis; mais, pour la première fois, elles sont réunies ensemble entre les mains d'un seul homme, et elles lui sont données à vie. Le titre d'*imperator*, le titre de *princeps senatus* sont traditionnels aussi; mais, par l'institution des armées permanentes, par la direction des débats donnée au prince du sénat, ce ne sont plus les mêmes choses que désignent ces titres; ils lui confèrent à vie le commandement des armées et la maîtrise de la vie publique. Enfin, le pouvoir proconsulaire lui livre, à vie, l'administration des provinces, de celles du moins qu'il a intérêt à garder. La réalité de la force matérielle et de la puissance légale a été confisquée tout entière: le peuple obéit à celui qu'il s'imagine avoir mis lui-même et conservé à sa tête: le sénat obéit à celui qu'il s'imagine presque s'être associé.

Avant Auguste, c'était la République; après lui, c'est l'Empire; sous lui, ce n'est ni la République ni l'Empire, c'est un régime sans franchise, c'est un système intermédiaire, qui participe de l'une et de l'autre, qui mène de l'une à l'autre, et qui mérite un autre nom que l'une et l'autre: c'est le Principat.

III

Au point de vue politique, l'époque d'Auguste est donc ce qu'on pourrait appeler le « tournant » de l'histoire romaine. Mais c'est un tournant dissimulé, insensible. Et de ce double caractère du « moment » social et politique procède le double caractère de la littérature contemporaine.

Grâce à ce fait que le changement est lent, soigneusement dérobé à tous les yeux par la prudence d'Auguste, à demi volontairement inaperçu par les autres, il est comme s'il n'était pas; et la littérature du Siècle d'Auguste, comme celle des autres « siècles », est une continuation, un épanouissement, une apogée. Elle prolonge sans contraste et sans secousse la littérature de l'âge antérieur; l'œuvre de Tite-Live, de Virgile, d'Horace, des écri-

vains qui, au second rang, les accompagnent, se range sans effort dans la série des œuvres qu'a déjà produites le génie latin; seulement elle en est la fleur. D'ailleurs tout se trouve admirablement réuni pour favoriser cet heureux mouvement littéraire ; et, avec l'influence personnelle d'Auguste, conspirent aussi les circonstances mêmes qui ne dépendaient point de lui.

Rome étant devenue sans conteste la maîtresse du monde, il se produit une recrudescence du sentiment national, déjà si fort cependant au cœur de ses citoyens. Le passé si humble, le présent si glorieux, l'avenir illimité de domination universelle qui semble s'ouvrir, tout cela élève les âmes et anime les esprits. Pour les lettres en particulier, cette noble passion ainsi excitée fut une féconde inspiratrice : historiens comme Tite-Live, poètes épiques comme Virgile, poètes lyriques comme Horace, poètes didactiques comme Virgile encore ou comme Ovide, poètes érotiques même comme Tibulle et Properce, ils célèbrent dans leurs ouvrages la grandeur de leur nation. Ce patriotisme sincère, cet enthousiasme de confiance et d'orgueil, donnant à tous les genres un nouvel élan, les amena à un degré de perfection qu'ils n'avaient jamais encore atteint, — ou, du moins, il contribua à les y amener. C'est ainsi qu'en Grèce le siècle de Périclès marque

l'époque où la Grèce, victorieuse enfin de l'Orient, prend conscience de son génie propre et jouit de son triomphe matériel et moral; qu'en Angleterre, le siècle d'Élisabeth s'ouvre au moment où l'Angleterre entre dans sa vraie voie, sent qu'elle y est entrée, repousse l'invincible Armada et prélude déjà à sa grandeur future ; qu'en France le siècle de Louis XIV est l'âge où, après les longues guerres soutenues pour l'équilibre européen contre la maison d'Autriche, la France prend le sentiment de sa suprématie.

En même temps que cette brillante apogée de la puissance romaine met en branle les esprits, l'apparent maintien des libertés publiques leur laisse le champ libre et leur permet de parcourir à leur gré la carrière restée ouverte devant eux. Les écrivains ont encore le droit de traiter des affaires publiques, — chose indispensable au progrès de la littérature, en un pays qui possède à un si haut degré le sens de l'utile, chez un peuple où l'art est moins apprécié pour lui-même qu'il n'est goûté pour ses effets agissants et son rôle social. Virgile, en célébrant dans les *Géorgiques* le travail des champs, lutte contre le dangereux abandon des campagnes et s'efforce de maintenir cette forte race d'agriculteurs qui ont été les ouvriers de la grandeur italienne ; dans l'*Énéide*, en présentant Auguste comme le successeur de

Romulus et des anciens héros de Rome, il fait une œuvre politique et cherche à rallier au Principat les derniers hésitants. Horace, dans ses *Épîtres* et dans ses *Odes*, essaye de réveiller la vieille vertu romaine, il excite ses jeunes amis à servir de toutes leurs forces et l'État et le prince. Tite-Live lui-même, malgré sa réserve politique, poursuit la même œuvre en inspirant à ses lecteurs le regret des mœurs du passé et des plus lointaines traditions.

Et sans doute, en cela, ils servent bien les secrets desseins d'Auguste et collaborent à sa tâche ; mais ils le font librement. Ils peuvent louer les derniers républicains, ils peuvent manifester leurs sympathies pour les défenseurs de la liberté, sans être ni inquiétés, ni même repris. Auguste se borne à désigner en riant Tite-Live du surnom de Pompéien. Il est permis de vanter devant lui ou Caton son ennemi, ou, qui plus est, Cicéron, sa victime : à l'occasion, il les vantera lui-même. On ira même plus loin : on lancera contre le prince des pamphlets violents, et, malgré les excitations de Tibère, il refusera de punir[1] ; on pourra lui faire insolemment, au théâtre, l'application de vers outrageux, et lui, qui plus tard protestera officiellement contre de telles applications quand elles sont flatteuses, il

[1] Suétone, *Octav.*, LI.

ne dit rien[1]. Il est bien vrai que l'éloquence se meurt; mais la cause réelle, la disparition de la liberté, échappe à tous, à Velleius Paterculus comme à Sénèque le rhéteur ou à Sénèque le philosophe : seul, et plus tard, l'œil plus pénétrant de Tacite saura l'apercevoir. Les écrivains sont libres, puisqu'ils se croient libres, et cette illusion féconde anime, elle aussi, les lettres.

La paix romaine, qu'Auguste a donnée au monde, ne leur est pas moins favorable. Au milieu des excès affreux, des guerres acharnées, des luttes des partis, des proscriptions, qui avaient troublé et ensanglanté les années dernières de la République, la littérature avait été comme étouffée : on vivait, et c'était assez ; qui eût songé à l'art, à la beauté, à la poésie ? Maintenant, dans le calme universel, le culte des choses de l'esprit pouvait renaître et refleurir : l'ordre même qui régnait partout créait aux âmes comme une atmosphère harmonieuse et les invitait à s'exprimer en des œuvres lentement méditées, composées sans hâte et achevées à loisir. Le loisir, voilà ce qui avait manqué jusqu'alors à tous les écrivains romains, sauf peut-être à Lucrèce et à Catulle ; voilà ce que le Principat assure désormais aux lettres :

« O Melibæe, deus nobis hæc *otia* fecit[2]. »

[1] *Ibid.*, LIII et LXVIII.
[2] Virgile, *Buc.*, I, 6.

Et aux écrivains, il assure un public et des protecteurs. Comme ces hommes « nés chrétiens et français » qui, sous le règne de Louis le Grand, sont « contraints dans la satire », parce que les « grands sujets » leur sont interdits[1], l'aristocratie du temps d'Auguste est « contrainte dans » la littérature par la suppression de l'activité politique réelle. Elle s'y est consacrée d'ailleurs sans se plaindre et avec une bonne grâce parfaite. Elle en avait d'illustres exemples : Scipion et Lælius n'avaient point dédaigné les lettres comme un délassement de leurs occupations plus sérieuses ; Cicéron les avait aimées : il s'en était fait une consolation dans ses chagrins privés, comme dans cette espèce de vacances que lui avait imposées le père adoptif et le précurseur d'Auguste. On se mit donc à imiter ces modèles ; et bientôt la mode s'en mêla : tout le monde voulut être auteur, comme le constate Horace, avec un sourire :

« Pueri patresque severi
Fronde comas vincti cœnant et carmina dictant...
Scribimus indocti doctique poemata passim[2]. »

Chacun alors rêve d'avoir autour de soi son petit cercle littéraire, ébauche des « cénacles », des

[1] La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit.*
[2] *Épitres*, II, I, 109.

« ruelles », des académies de l'avenir. Pollion accueille chez lui Virgile, Horace, d'autres « hommes de lettres » moins connus, auxquels il lit ses histoires, ses tragédies, ses vers légers, ses discours ; Messala aime à réunir Horace, Tibulle, Ovide, Macer, d'autres encore ; Mécène surtout, — dont le nom a mérité de devenir celui des protecteurs des arts, — Mécène encourage, excite les auteurs.

Parmi ces hommes de goût, Auguste lui-même n'est pas le moindre. Il aimait réellement les lettres ; il les aurait protégées pour elles seules ; il les protégeait d'autant plus volontiers qu'en se satisfaisant à lui-même il servait encore ses desseins politiques. Avec la gloire de pacificateur de Rome et du monde, il voulait aussi la gloire d'avoir présidé au progrès des choses de l'esprit, et il voulait en même temps offrir un dérivatif à l'activité de ses contemporains. Lui-même, il écrit des discours, des mémoires, de petits traités de philosophie ou de polémique, des éloges en prose et en vers, des tragédies, des épigrammes et des poèmes légers, — tout en évitant avec tact de se donner le ridicule d'un pédant couronné. Il favorise la création de la première bibliothèque et du premier musée. Il voit avec plaisir les premières lectures publiques, encore exemptes des défauts qu'elles devaient développer sous peu. Il encourage Virgile ;

il sait apprécier à leur valeur les *Géorgiques* dont il a peut-être suggéré l'idée ; il sait sauver l'*Énéide* des scrupules excessifs du poète. Il demande à Horace des odes et des épîtres ; il en fait son ami ; il lui écrit ces lettres charmantes qui semblent adressées par un égal à un égal[1]. De toutes ses forces, en un mot, par son action immédiate et personnelle, comme par l'influence de ses réformes politiques et sociales, il contribue à rehausser et à enrichir la littérature romaine.

Et tout cela, par une heureuse rencontre, se produit au moment le plus favorable. L'esprit romain, qui jusqu'alors a oscillé entre lui-même et l'esprit grec, allant de la rudesse primitive qui lui est naturelle à la recherche savante à laquelle le pousse l'influence alexandrine, a enfin trouvé son équilibre : il combine harmonieusement le fond national et la forme étrangère, allégeant le premier par la seconde, animant la seconde par le premier. Et en même temps, la langue plus parfaite, le mètre plus perfectionné, assouplis l'un et l'autre par les efforts et les ébauches des prosateurs et des poètes antérieurs, deviennent plus capables de porter à la fois et d'orner la pensée. « Il y a dans l'art, dit La Bruyère, un point de perfection comme de bonté ou de matu-

[1] Suétone, *Vit. Horat.*

rité dans la nature[1] » ; ce point de perfection, le Siècle d'Auguste est venu au bon moment pour l'atteindre.

Mais, d'autre part, pour être dissimulé, ce tournant n'en est pas moins un tournant : et toute l'histoire romaine après la mort d'Auguste se trouve orientée dans une direction exactement opposée à celle qu'elle suivait avant son Principat. Et voilà pourquoi, à l'inverse de la littérature des autres « siècles », la littérature du Siècle d'Auguste est une littérature de transition.

On a dit quelquefois qu'il n'y a point d'âge de transition, que ce mot même ne signifie rien, puisque tous les âges sont des âges de transition, étant tous précédés et suivis d'autres âges, et reliant naturellement ceux qui les précèdent à ceux qui les suivent. Chronologiquement, cela est vrai ; et pourtant cela est faux, si l'on va au fond des choses. Il y a des époques qui ont, pour ainsi parler, une unité organique : une même idée y domine, un même sentiment y règne dans la plupart des âmes, un même mouvement général, une même tendance plus ou moins consciente entraîne pour un temps presque tous les esprits. Ainsi, le christianisme fait l'unité du moyen âge ; un certain gallicanisme (si l'on prend le mot dans son sens le plus large et le plus favorable,

[1] *Des Ouvrages de l'esprit.*

comme exprimant l'équilibre des deux tendances opposées, rationalisme et traditionalisme) fait l'unité du XVIIe siècle ; la « philosophie » et la lutte contre l'Ancien Régime font l'unité du XVIIIe siècle. Ce sont des époques vertébrées. Et, à côté de celles-là, il y a des périodes de crise, des périodes confuses, où l'idée jadis dominante commence à être battue en brèche : elle n'est pas encore complètement vaincue, mais elle tombe peu à peu et perd lentement son prestige ; contre elle se coalisent d'autres idées, peu claires encore, parfois peu conscientes d'elles-mêmes, et luttant entre elles à qui l'emportera ; jusqu'à ce qu'enfin l'une d'elles triomphe définitivement, et que, par cette victoire, s'inaugure une nouvelle période.

Eh bien ! il en est ainsi de la littérature du siècle d'Auguste, malgré ce beau décor d'unité apparente qu'elle offre aux premiers regards. La transition a été lente, mais elle est réelle. Il y a plus de différences entre Virgile et Ovide qu'entre Lucrèce et Virgile ; je parle, bien entendu des différences profondes, d'esprit, d'inspiration générale, et non point des différences superficielles, de forme, de style et de versification.

En effet, les réformes politiques d'Auguste ont fini par produire leurs résultats de son vivant même. Le patriotisme subsiste bien encore : il subsistera

jusqu'à la fin de l'Empire, jusqu'au milieu des désastres, jusque chez Rutilius Numatianus; mais il a perdu son aiguillon, de la lutte encore récente, du triomphe tout nouveau, du sacrifice et du dévouement possibles. Ceux qui voient la fin de l'Empire n'ont point vu, — ou bien ils ont oublié, — les rudes combats qui en ont précédé l'établissement, la menace, un instant sérieuse, de la scission du monde romain en deux Empires, d'Occident et d'Orient. Cette domination universelle, qui leur paraît toute naturelle, parle moins éloquemment à ceux qui la trouvent existante qu'à ceux qui l'ont vue se fonder péniblement. Et d'ailleurs, on ne leur demande point de la maintenir eux-mêmes ni de leurs efforts, ni de leur argent, ni de leur sang : l'empereur y pourvoit. Alors le patriotisme devient une habitude, l'orgueil national devient la vanité nationale : que l'on compare Virgile et Ovide, cette différence saute aux yeux. Et naturellement, l'inspiration dégénère avec la valeur du sentiment.

De plus en plus aussi, le mensonge du Principat éclate à tous les yeux. Auguste lui-même, en vieillissant, s'échappe. Il laisse apercevoir sa tyrannie : Ovide est exilé ; Labienus est poursuivi pour les hardiesses de son livre, et son livre est brûlé. Le prince dissimule de moins en moins son mépris pour le peuple, soit qu'il refuse avec hauteur des

distributions et des dons espérés[1], soit que, pour se défaire de ses importunités, il lui souhaite des filles et des femmes semblables aux deux Julies[2], soit que, en le contemplant, il s'écrie un jour avec ironie : « En

Romanos, rerum dominos, gentemque togatam[3] ! »

C'est par les édits qu'il lui fait connaître sa volonté ; et l'on affiche les ordres d'un maître dans ce forum où jadis se faisaient les lois. Il avoue même publiquement qu'il a établi une monarchie héréditaire ; et, dans un édit, il ose parler « des princes, ses successeurs[4] ». Ainsi, les derniers vestiges de la liberté disparaissent. Alors les écrivains deviennent indifférents aux choses de l'État ; ils ne les connaissent plus, puisque, comme le dit Tacite, elles leur sont devenues étrangères : « *inscitia Reipublicæ ut alienæ*[5] ». Ainsi se trouve brisé le ressort de l'âme romaine. Chose significative, — chose qui, ailleurs, peut être regardée comme un signe favorable, mais qui, à Rome, est un signe de décadence, — la poésie l'emporte sur la prose : les hommes d'action ont fait place aux artistes.

[1] Suétone, *Octav.*, XLIII.
[2] Suétone, *Octav.*, LXIV.
[3] *Ibid.*, XL.
[4] Suétone, *Octav.*, XXXI.
[5] Tacite, *Hist.*, I, I.

Encore, s'ils étaient de vrais artistes. Mais la trop longue paix, l'ordre imposé, l'oisiveté énervent et amollissent l'art lui-même. Depuis qu'on n'a plus autre chose à faire, et que, sans préparation suffisante, sans vocation réelle, on s'occupe de littérature, la mode a joué son rôle débilitant. La littérature d'amateurs se développe : les Montesquiou du temps sévissent. Et tout le monde les imite. On raffine, on subtilise sur la forme ; les cercles deviennent des coteries ; les lectures publiques, une sorte de parade. La subtilité, l'emphase, la déclamation envahissent les lettres : c'est l'Empire.

Telle est la transformation qui s'opère dans la littérature romaine au temps d'Auguste. Ce siècle présente donc bien un caractère particulier entre toutes les périodes analogues qu'offre l'histoire du monde. Celles-là, on les peut comparer à un vaste plateau, où conduisent des deux côtés des degrés lents et successifs, et d'où la vue s'étend au loin, en avant comme en arrière. Lui, au contraire, c'est un sommet à l'arête étroite avec ses deux pentes opposées : la montée d'abord, assez longue et douce, une hauteur en pleine lumière, immédiatement suivie d'une brusque descente.

Mais, ce qui le rend plus original encore, c'est que cette période de cinquante-six années présente comme un raccourci « schématique » de toute

l'histoire politique et littéraire de Rome. Au point de vue politique, le Principat participe à la fois de la République et de l'Empire et les réunit en lui : l'une y vient mourir, comme un fleuve tombe dans un lac profond, où son courant s'atténue peu à peu, puis disparaît d'une manière insensible ; l'autre en naît, comme ce même fleuve à sa sortie du lac reprend son élan, sans qu'on puisse indiquer la limite indécise où cesse l'eau tranquille, où commence l'eau courante.

Au point de vue littéraire, il n'en est pas autrement, et la littérature du Principat réunit en elle la littérature de la République et la littérature de l'Empire. On y trouve *les écrivains de la République :* les Messala, les Pollion, les Tite-Live ; ils sont résignés à l'Empire, ils n'ont point l'idée de le combattre, ils n'ont peut-être pas même le secret désir de le voir renversé, parce qu'ils le sentent fatal ; mais ils ont gardé malgré tout ou des regrets, ou des sentiments républicains, ou, moins encore, des manières de voir républicaines ; — *les écrivains du Principat :* les Virgile, les Horace, sincèrement ralliés au régime nouveau, qui s'efforcent, parce qu'ils le croient bon, de l'affermir et de l'implanter davantage ; ils ne regrettent pas l'ancienne République, et pourtant ils l'admirent; ils ne renient point les anciennes traditions, et pourtant ils contribuent à les

faire en pratique oublier ; ni indifférents, ni serviles, ils sont des auxiliaires et non des serviteurs ; — et enfin les *écrivains de l'Empire :* Tibulle, Properce, Ovide surtout, qui ne tournent même plus un regard vraiment ami vers le passé : ils l'oublient, alors même que par habitude ils le vantent ; ils ne voient que leur temps, ou même le devancent ; ils n'écrivent plus pour agir, mais pour écrire : ils ne sont plus des citoyens, mais des sujets.

En reproduisant ainsi à la fois, dans son évolution propre, et l'évolution politique et l'évolution littéraire de Rome, le Siècle d'Auguste met en pleine lumière le rapport étroit qui les unit l'une et l'autre. Il n'est point possible aux yeux les plus inattentifs de ne point saisir la dépendance où la littérature romaine se trouve de la politique. Comme une de ces expériences de laboratoire qui reproduisent en petit les grands phénomènes de la nature et permettent aux savants de les mieux comprendre, ce « moment » de la littérature latine en fait saisir avec une frappante évidence et le développement et le caractère essentiel.

DEUXIÈME PARTIE

LES GENRES

CHAPITRE PREMIER

LES GENRES DANS LA LITTÉRATURE LATINE

GENRES INDIGÈNES : L'ÉLOQUENCE

Certains critiques avaient donné, au commencement de ce siècle, une classification des littératures, qui avait rencontré beaucoup de succès. Comme les œuvres littéraires elles-mêmes, — ou du moins comme certaines œuvres littéraires, l'épopée par exemple, — on les divisait en deux groupes : littératures naïves et littératures d'imitation. Les premières seraient essentiellement originales et nationales : manifestations instinctives, spontanées, inconscientes presque, des tendances, des goûts, du caractère d'une race, elles en offriraient aux lecteurs une peinture fidèle et vivante. Les autres, au contraire, seraient artificielles et sans patrie : résultats hybrides d'une combinaison consciente, voulue, des éléments étrangers avec les éléments indigènes, elles ne répon-

draient en rien au génie des peuples chez qui elles sont nées ; sans racines, en quelque sorte, dans le temps ni dans l'espace, elles ne vivraient point d'une vie véritable. Et, autant l'inspiration l'emporte sur l'artifice, la liberté sur la contrainte, la réalité sur l'abstraction, autant les littératures naïves l'emporteraient sur les littératures d'imitation. Les types de l'une et de l'autre seraient la littérature grecque et la littérature latine ; et la supériorité d'Homère sur Virgile, de Pindare sur Horace, d'Aristophane sur Plaute, n'aurait pas besoin d'autre explication.

Telle était la doctrine. Guillaume Schlegel l'avait introduite et accréditée ; après lui, les romantiques de tous les pays, — particulièrement les romantiques français, critiques du *Globe* en tête, — s'en étaient faits les défenseurs.

Tous, ils avaient, pour la soutenir, une idée de derrière la tête. Dans l'esprit de Schlegel, cette théorie était une machine de guerre contre la prédominance de la littérature française. Une fois ces principes admis, on en déduisait sans peine que les Français, s'étant mis à l'école des Latins et des Grecs, avaient perdu cette originalité, ce caractère national, qui seuls font vivre les littératures, que leur réputation était donc surfaite, et, non seulement que leurs œuvres n'offraient pas, mais, — au

nom de la philosophie et de la logique, — qu'elles ne *pouvaient* pas offrir de modèles à imiter. Combien supérieures étaient les littératures allemande et anglaise, qui avaient conservé leur indépendance, exprimé sous une forme qui leur était propre les idées et les sentiments propres aux Allemands et aux Anglais ! Et les romantiques, de leur côté, s'en faisaient une arme contre le classicisme : si la littérature en France languissait, c'est qu'elle était accablée sous le poids d'une tradition étrangère, qui lui imposait et les sujets et les formes ; les règles formulées par Aristote pour des Grecs, par Horace pour des Latins, avaient été adoptées sans changements pour des Français : elles comprimaient l'essor du génie national ; que les Français eussent seulement la liberté littéraire comme en Angleterre, et leurs écrivains, rendus à leur pays et à leur temps, égaleraient les Shakespeare !

Et il y avait bien au fond — tout au fond — de ces doctrines, une part de vérité ; mais tout n'y était pas également vrai. Ils oubliaient tous de prouver que les littératures allemande et anglaise fussent si pleinement originales que jamais elles n'eussent subi d'influences étrangères, et notamment l'influence française. Et ils oubliaient tous de démontrer que la littérature française classique n'eût à aucun degré le caractère national, qu'elle

n'eût point su adapter à l'esprit et au goût de son public les emprunts qu'elle avait faits à l'antiquité, qu'elle n'eût point su naturaliser les sujets mêmes qu'elle n'avait ni pris en France ni inventés. Quoi qu'ils en aient dit, quoi qu'ils en aient cru peut-être, ni les littératures dites naïves ne sont absolument indemnes d'imitation, ni les littératures dites d'imitation ne sont absolument dénuées d'originalité.

Appliquée à l'antiquité classique, cette division, il faut l'avouer, semble d'abord être assez conforme à la vérité des faits, et ses défenseurs y avaient bien choisi leur exemple. La littérature grecque est, entre toutes, celle qui s'est le plus développée par la vertu de son principe intérieur, et qui a le moins admis les interventions étrangères. Sans doute, les peuples d'Orient, les Phéniciens, les Egyptiens, ont, aux premiers âges, exercé un certaine action sur la civilisation grecque. Mais il n'en est pas moins vrai que la Grèce s'est tout de suite émancipée, que son individualité a été formée de bonne heure, que son mépris pour le « barbare » s'est bien vite opposé à de nouvelles importations, et que, jusqu'à la fin, l'évolution de son génie n'a plus été troublée par des influences du dehors. C'est le type des littératures naïves, s'il en fût au monde. Inversement, la littérature latine est, entre

toutes, celle qui doit le plus à l'étranger : elle en a eu besoin pour naître, elle en a eu besoin pour vivre, elle en a eu besoin pour se développer. A la suivre de ses origines à sa décadence, on distingue une série d'afflux successifs qui sont venus d'abord mettre en branle ses flots, puis les grossir et les pousser, enfin diriger et parfois faire dévier son cours. C'est le type des littératures d'imitation.

Pourtant, en dépit des théories, même à la littérature latine, il nous est impossible d'attribuer un caractère absolument factice. Elle doit beaucoup à la littérature grecque ; elle ne lui doit pas tout. Elle aussi, elle exprime les instincts, le génie de la race, elle a sa nationalité, son originalité, son âme. Mais il faut distinguer les genres.

Les uns — poésie lyrique, élégiaque, légère — ont été importés de toutes pièces. D'autres, en revanche, sont purement indigènes dans leur fond, dans leur inspiration, et même dans leur forme : le droit par exemple. D'autres enfin sont mixtes. Certains genres ont été apportés de Grèce en Italie ; mais ils s'y sont immédiatement trouvés chez eux ; ils ont rencontré un sol si favorable qu'ils se sont pleinement naturalisés ; par une sorte d'harmonie préétablie, ils répondaient à l'un des besoins du génie latin, et, sans avoir pu les créer de lui-même, il les a tout de suite reconnus comme siens :

ainsi l'épopée, avec le caractère historique qu'elle prend si facilement, ainsi la poésie didactique, avec le caractère utilitaire qu'elle tient de sa définition même, sont devenus des genres nationaux. Certains, au contraire, sont indigènes ; mais ils ont sans peine admis l'influence grecque ; — bien plus, ils n'ont été eux-mêmes, ils n'ont atteint leur entier développement que par l'influence grecque : telles sont et l'histoire et l'éloquence, nées spontanément, mais restées rudimentaires dans la Rome primitive, devenues littéraires seulement dans la Rome hellénisée.

Ainsi les genres de la littérature latine se répartissent en quatre classes. Les uns, — étrangers d'origine et qui sont restés étrangers, — sont des plantes de serre, qui vivent d'une vie fragile sous un climat trop rude pour elles. Les autres, — étrangers naturalisés, — sont des plantes rustiques, qui s'accommodent de la pleine terre et fleurissent malgré tout sous des cieux nouveaux. D'autres, — indigènes, mais transformés, — se sont laissé greffer et portent des fruits plus savoureux. Et les derniers — indigènes et qui résistent à la culture — sont demeurés des sauvageons, dont les baies conservent leur première âpreté. Les premiers exceptés, ils sont donc, en un certain sens, inégalement, mais tous originaux.

Or, on est à première vue frappé de la faiblesse des genres extrêmes : ou totalement importés, ou totalement indigènes. Le lyrisme, la poésie légère, la poésie élégiaque ont été représentés par de grands noms, mais ils n'ont eu qu'un temps. Catulle, Horace, Tibulle, Properce se serrent l'un contre l'autre dans un étroit espace d'années. Après eux, comme avant eux, il n'y a plus rien ; — « rien, comme chacun sait, veut dire rien ou peu de chose », et je puis négliger ici les tentatives infortunées et obscures des poètes qui les ont suivis. Pour continuer la métaphore, je comparerais ces genres aux plantes, maintenant disparues de nos climats, qui surgissent parfois quand on a éventré le sol et mis au jour des germes ensevelis : elles poussent en hâte; mais, au bout d'une saison ou deux, elles ont déjà disparu. — Et, tandis qu'ils sortent ainsi de la littérature, le droit n'y peut jamais entrer : toujours il a été cultivé, toujours il a fait la gloire de générations de jurisconsultes, toujours il a produit des monuments, que de notre temps on étudie encore ; mais la notion d'art, de beauté littéraire, ne s'y est jamais introduite. Les « jurisprudents » se sont préoccupés d'être utiles, d'être positifs, d'être précis et clairs, mais non d'intéresser le public intelligent et instruit à leurs recherches, de faire œuvre littéraire. La littérature

latine ne nous offre ni un Montesquieu, ni même la monnaie d'un Montesquieu.

Au contraire, ce sont les genres mixtes, — étrangers naturalisés ou indigènes transformés, — qui ont fait la gloire des lettres romaines. Épopée et poésie didactique, histoire et éloquence, c'est par eux que se sont illustrés les Ennius, les Lucrèce, les Virgile, les Horace, les Ovide, les Lucain, comme les Caton, les César, les Salluste, les Cicéron, les Tite-Live, les Tacite. Qu'on les supprime par la pensée, et l'on verra combien l'on appauvrit, — ou plutôt combien l'on anéantit, — la littérature latine. Que l'on supprime tous les autres, et, malgré quelques pertes regrettables, on conservera en somme les plus belles œuvres et les plus grands noms dont se soit enorgueillie la maîtresse du monde. Et ce succès tient précisément au caractère hybride que présentent ces genres. L'esprit romain y conserve ce fonds solide, cette matière positive, ce rôle utile, qui est un besoin national, et, d'autre part, il y peut atteindre à cette forme artistique, dont il avait pu lontemps se passer, mais dont il est arrivé à comprendre la valeur. Il n'y perd point complètement pied, parce qu'il n'est pas totalement dépaysé ; il n'y végète pas dans sa langueur première, parce qu'il n'est plus entièrement confiné en lui-même.

Mais on peut aussi étudier chacun de ces groupes à un autre point de vue ; et, — laissant de côté les genres exclusivement indigènes qui ne sont jamais arrivés à revêtir une forme vraiment littéraire, pour ne s'occuper que des trois autres groupes, — on peut les examiner, non pas pour leur perfection ou leur valeur esthétique, mais pour les enseignements qu'ils nous donnent sur la nature foncière du génie latin. A cet égard aussi, ils sont de valeur inégale : s'ils sont tous expressifs, ils ne le sont point de la même façon.

Les genres d'origine indigène, dont le développement a été seulement favorisé par l'influence de la littérature grecque, ont suivi une évolution toute régulière et dont l'intérêt consiste surtout dans sa régularité : c'est la courbe, bien plus que les détails de cette évolution, qu'il nous importe de connaître ; car, dans sa spontanéité naturelle, ce développement normal exprime avec plus d'exactitude le fond de l'âme romaine. Telle est, par exemple, l'*éloquence*.

Les genres d'origine étrangère mais naturalisés romains sont plus intéressants et plus utiles à étudier dans leur vie même, — si ce n'est point abuser des mots que leur prêter la vie. Les tâtonnements des auteurs, les vicissitudes de l'évolution du genre, sont féconds en notions précieuses, et les efforts qu'a faits le génie latin, mis en présence du génie

grec, pour s'accommoder à lui, pour donner avec lui naissance à des œuvres viables nous apprennent bien des choses sur ses caractères originaux. Et cela est vrai surtout, si les genres nés d'une pareille union sont morts du divorce final, ou tardif ou prématuré ; car les causes de cette mort nous sont comme une contre-épreuve, qui nous fait mieux comprendre les causes de la vie. Telle est, par exemple, la *tragédie*.

Enfin, les genres qui ont été empruntés, mais non adoptés, ceux qui, malgré les efforts d'hommes de génie parfois, sont cependant restés étrangers, ceux-là sont moins intéressants à être étudiés, ou sommairement ou avec détail, dans la suite trop interrompue de leur évolution ; il vaut mieux examiner successivement quelques-unes des tentatives faites à intervalles pour les introduire ou les acclimater, quelques-unes des formes qu'à chaque fois nouvelle les auteurs leur ont données, les résultats inégalement heureux de ces espèces d'invasions que n'a jamais suivies un établissement définitif. Et ils nous instruisent singulièrement malgré tout sur l'esprit de la race latine, puisque ces multiples échecs nous en font connaître les lacunes. Telle est, par exemple, la *poésie lyrique*.

II

L'éloquence donc, — ce genre si riche dans la littérature latine, — nous offre le plus heureux exemple de la fusion en un mélange original des solides qualités natives et des grâces étrangères; et, sa naissance, son développement, sa décadence semblent combinés tout exprès pour nous permettre de saisir sur le vif ce que fut le génie latin par lui-même, ce qu'il fut par l'influence de la littérature grecque, et comment il mourut, quand les circonstances l'eurent, pour ainsi dire, dénaturé.

J'ai bien envie de me servir ici d'une ces formules ingénieuses dont se servaient quelques vieux professeurs de rhétorique — pas tous — pour résumer la carrière d'un grand écrivain. « Dans la première période de sa vie littéraire, disaient-ils, Racine est inférieur à lui-même; dans la seconde, il est égal à lui-même; dans la troisième, il est supérieur à lui-même »; ou bien : « Au début de sa carrière, Corneille se cherche; au milieu, il se trouve; à la fin, il se perd. » C'est une formule moins heureuse, mais du même genre, que j'emploierai pour résumer l'histoire de l'éloquence latine : Il y a une pre-

mière période, où l'éloquence a sa matière, mais ignore la forme ; une seconde, où, avec la même matière, elle cherche sa forme ; une troisième, où, conservant toujours sa matière, elle trouve sa forme ; une quatrième, où, perdant sa matière, elle altère sa forme ; une cinquième enfin, où, parce qu'elle a perdu sa matière, elle perd aussi sa forme.

Que, dès les origines, il y ait eu à Rome une riche matière à éloquence, c'est ce qu'il est à peine nécessaire de démontrer. Après l'expulsion des rois, ce fut elle qui fut reine. Les lois étaient votées par le peuple ; il fallait donc que les partisans et les adversaires des motions proposées les lui fissent bien comprendre, en exposassent les caractères, les conséquences profitables ou funestes, en un mot qu'ils fussent capables de faire, par la parole, triompher ou échouer les projets soumis aux comices. Les magistrats étaient élus par le peuple ; il fallait donc qu'ils sussent capter sa bienveillance, faire valoir leurs propres mérites, expliquer leur conduite passée et leurs intentions pour l'avenir, en un mot soutenir, par la parole, leur candidature. Le sénat exerçait dans le gouvernement un rôle prépondérant ; assemblée délibérante, il voyait souvent s'élever parmi ses membres des avis contradictoires, il fallait donc que les auteurs de ces avis et les opposants, pour les faire adopter ou rejeter, en montrassent,

par la parole, les avantages ou les inconvénients. Devant les juges, devant le peuple lorsqu'il y avait « provocation », il fallait que les défenseurs et les demandeurs, les accusés ou leurs patrons et les accusateurs pussent, par la parole, accréditer leurs affirmations. Enfin, les éloges funèbres, antique tradition née de l'orgueil nobiliaire et confirmée par lui, imposaient aux chefs des familles patriciennes un nouvel emploi de la parole.

Mais l'éloquence était alors un acte et non un art. L'art, les vieux Romains n'en avaient ni le souci, ni même l'idée. Ils exprimaient leurs pensées comme elles leur venaient et ne s'occupaient point d'autre chose que d'elles-mêmes ; ils songeaient seulement au résultat pratique, à la décision à entraîner, au vote à obtenir, et leurs efforts n'allaient pas plus loin. Si, parmi eux, il s'en est trouvé qui aient su mieux que les autres manier la parole, si les Menennius Agrippa, les Appius Claudius Cæcus se sont illustrés ainsi, c'était grâce à des dons naturels ou à une expérience incommunicable : leur habileté, qui n'avait point su découvrir ni formuler ses lois, mourait avec eux. A cette époque, l'éloquence latine était *sans art*, parce qu'elle était *étroitement utilitaire*.

La puissance romaine déborde et s'étend au-delà des limites du Latium ; mais rien — pendant

longtemps encore — n'est changé à l'ancienne constitution ; c'est toujours la parole qui donne et conserve l'influence, les honneurs, le pouvoir.

Seulement, des expériences accumulées ont montré le pouvoir de la forme. Les hommes d'État se rendent compte qu'il est des règles pour l'invention, que certaines méthodes permettent de réunir tous les arguments possibles, et de choisir dans ce riche arsenal les armes les plus efficaces. Ils comprennent qu'une certaine disposition des faits et des arguments rend les uns plus clairs, les autres plus persuasifs. Ils voient enfin que l'élocution et l'action, pour parler au corps des auditeurs, n'en exercent pas moins une très forte influence, qu'elles les charment ou les frappent, et les disposent ainsi à mieux accueillir les propositions de l'orateur. D'autre part, un discours qui n'est que prononcé, n'a qu'une action passagère : quelque vive impression qu'il ait produite, elle est vite oubliée ; elle meurt presque au moment où s'éteint la voix éloquente qui la cause, ou du moins, dès lors, elle s'affaiblit peu à peu. Si ce discours est écrit, mais avec art, l'effet actif en est plus étendu, puisque ceux-là mêmes le ressentent qui n'étaient point présents ; il en est plus durable, puisqu'il peut, à chaque instant, être renouvelé par la lecture[1]. Ainsi se révèle

[1] C'est Appius Claudius Cæcus, semble-t-il, qui le premier a

à l'esprit des Romains l'efficacité de la forme.

Et justement, voici que la littérature grecque, de mieux en mieux connue, leur présente son exemple et ses modèles ; voici que les premiers rhéteurs grecs leur viennent offrir leurs leçons. Aussi l'éloquence romaine prend-elle alors, — pour la première fois, — une valeur littéraire. C'est le temps des Scipion, des Lælius, des Tiberius et Caïus Gracchus, des Caton l'Ancien. Et, si les deux premiers, — hellénisants raffinés, aristocrates d'esprit comme de naissance, dilettantes autant qu'hommes politiques, — sont suspects de goûter l'art pour lui-même, les autres du moins en apprécient visiblement avant tout l'utilité. Qu'importe à Caton de plaire à ceux qui goûtent Démosthène et Lysias, de charmer les lettrés ? Ce qu'il veut uniquement, c'est convaincre et entraîner le peuple, c'est repousser les accusations qui fondent sur lui et les mœurs nouvelles qui menacent l'ancien esprit de Rome, c'est ridiculiser, déshonorer, punir les novateurs et les vicieux ; si, pour réussir, il doit se mettre à la rhétorique, il s'y mettra. Il s'y met en effet. Il a rédigé pour son fils le premier *Manuel de l'Orateur* qu'ait produit la littérature latine ; par là, il proclame explicitement, le premier, que l'éloquence

publié un discours : mais son exemple n'a pas été immédiatement suivi.

a ses règles et ses lois, qu'elle n'est point seulement un acte politique ou judiciaire, mais qu'elle est aussi un art. Par un effet contraire à celui que nous notions tout à l'heure, l'éloquence, maintenant, devient *artistique*, parce qu'elle est *utilitaire*. Cet utilitarisme est mieux entendu, voilà tout.

Les discordes intérieures, les troubles qui avaient toujours agité la République, commencent à prendre un caractère plus grave. Les partis, plus acharnés, deviennent plus violents : ils n'hésitent point à recourir à la force et à violer les lois. Les guerres civiles éclatent : Sylla contre Marius, César contre Pompée, Octave et Antoine contre Brutus et Cassius, Octave contre Antoine. Mais, malgré ces appels aux armes, l'éloquence n'est pas réduite au silence. Si elle se tait nécessairement quand les épées sont tirées, dans l'intervalle, plus que jamais, elle agit. Les intérêts qu'elle doit débattre sont maintenant ceux de la République tout entière, les passions qu'elle exprime ou qu'elle excite sont exaspérées par le sang déjà versé et par les combats nouveaux que l'on sent venir encore ; tout est en cause, tout est en jeu ; et, avant le grand silence de l'Empire, — comme si elle avait conscience de la mort qui la menace, — l'éloquence rassemble et déploie toutes ses forces. Jamais matière plus

féconde, jamais sujets plus passionnants ne lui avaient encore été offerts.

Or, à ce même moment, le sentiment de la forme fait à Rome de nouveaux progrès. L'hellénisme a triomphé, déjà du vivant de Caton : on connaît plus d'œuvres grecques, on les connaît mieux, on les comprend mieux surtout ; on s'est même exercé, non sans succès, à les traduire et à les imiter. D'autre part la littérature latine a pris un brillant essor ; après Caton, César et Salluste ont écrit leurs histoires, plus semblables encore que la sienne aux histoires des Grecs, plus différentes des vieilles annales des pontifes romains ; après Térence, Lucrèce et Catulle ont composé leurs poèmes, imprégnés autant que les siens de l'esprit grec, et peut-être aussi d'une forme plus grecque. Ainsi s'est éveillé chez tous, s'est affiné dans l'élite, le goût des choses littéraires. Les orateurs n'échappent point à cette influence. S'ils sont toujours hommes politiques ou avocats, et si, comme tels, ils se proposent un but pratique, ils se sentent en même temps élevés à la dignité d'écrivains, et ils en acceptent les devoirs. Sans doute, ils s'appliquent encore à la forme parce qu'ils y voient le véhicule et l'auxiliaire de l'idée : ils ne sont pas de purs artistes ; mais ils s'y attachent aussi pour sa beauté propre et pour sa valeur esthétique. Ils l'aiment,

parce qu'ils désirent la gloire et que « les ouvrages bien écrits, — ils le savent déjà, — sont les seuls qui passent à la postérité ». Ils l'aiment par orgueil national, car il ne convient pas, à leur gré, que Rome, en cela, cède éternellement le pas à la Grèce : elle aussi, elle doit produire de beaux ouvrages, qui répandent au loin sa gloire.

Ainsi la forme oratoire reste encore subordonnée, mais elle n'est plus tout à fait servante. Alors se répandent et pullulent les écoles de rhéteurs, fréquentées par les fils des grandes familles comme par les fils des affranchis; alors les jeunes gens se rendent compléter leurs études oratoires à Naples, à Rhodes, en Asie, à Athènes surtout, véritable université du monde romain; alors une foule de disciples enthousiastes se presse au forum, aux tribunaux, pour entendre les illustres orateurs et profiter de leurs exemples, les suit même dans leurs salles d'études, les assiste dans leurs exercices; alors conquièrent leur réputation et Antoine, et Crassus, et Philippe, et Cotta, et Hortensius, et celui que les Romains opposent avec orgueil à Démosthène, Cicéron. C'est l'âge d'or de l'éloquence latine.

Du reste, si les orateurs de cette période ont ce caractère commun d'être des hommes de lettres en même temps que des hommes d'action, ils ne le

sont cependant point tous de la même façon ; l'éloquence romaine oscille pour ainsi dire entre diverses tendances[1]. Les uns vont jusqu'à l'éloquence asiatique : ils accordent peut-être une importance excessive à la forme ; épicuriens du langage, ils se laissent aller, avec Hortensius, à chercher l'ampleur un peu redondante, l'éclat un peu brillanté des rhéteurs d'Orient. Les autres retournent jusqu'à l'éloquence attique : ils réduisent peut-être un peu trop le rôle de la forme ; stoïciens de la littérature, ils veulent, avec Brutus, retrouver la sobriété un peu maigre, la simplicité un peu terne d'un Lysias. Ils reviennent à la période antérieure, comme les Asiatiques empiètent sur la période suivante. Entre ces deux excès, la voie moyenne est suivie par les orateurs de l'école rhodienne, qui essaie de concilier les qualités des deux autres, sans leur emprunter leurs défauts. Avec Cicéron, elle nous donne le maximum de ce que peut produire le génie romain, qui s'élève sans se perdre, qui se déploie sans s'égarer. L'éloquence latine est alors à la fois *artistique* et *utilitaire*.

Octave termine les guerres civiles, et, sous son nouveau nom d'Auguste, établit l'Empire. L'ordre est ramené dans Rome et dans le monde entier ; tous les pays, tous les esprits sont pacifiés,

[1] Cf. le *Brutus*.

— mais l'éloquence aussi. Dès lors, sous le pouvoir souverain d'un maître, elle perd toute matière. Il n'y a plus d'éloquence politique : le forum est muet, et bientôt les comices se verront retirer le droit d'élire les magistrats ; le sénat domestiqué adopte après un semblant de discussion les avis du prince. Il n'y a plus guère d'éloquence judiciaire : les tribunaux, mieux organisés, mieux composés, moins sensibles au prestige des mots, moins accessibles aux passions dont joue l'orateur, rendent peut-être une justice plus juste ; mais, sauf en de rares circonstances, les défenseurs n'y sont plus que des avoués. L'éloquence des oraisons funèbres, elle-même, privée de cet élément politique qui en faisait autrefois la vie, n'est plus qu'une pompeuse et banale formalité.

Et, malgré tout, la tradition subsiste : on continue à former la jeunesse à l'éloquence ; les écoles des rhéteurs sont plus florissantes que jamais, et même il s'en ouvre de nouvelles, celles des rhéteurs latins, qui se piquent d'être plus modernes et plus utiles que les rhéteurs grecs[1]. Il n'est alors aucun homme instruit qui ne s'exerce à la parole, comme

[1] Plotius, le premier, avait ouvert une école de rhétorique latine, et il avait eu, malgré l'opposition d'hommes autorisés, un très grand succès (cf. Suétone, *De claris rhetor.*, II). Les censeurs Domitius Ahenobarbus et Crassus fermèrent cette école (cf. Aulu-Gelle, *Nuits att.*, XV, XI, et Cicéron, *De Orat.*, III, XXIV, 93). Mais bientôt les rhéteurs latins reparurent.

s'il avait quelque chose à dire. Or il n'a plus rien à dire ; et il lui faut s'ingénier pour trouver l'emploi, — j'allais dire le placement, — de son art. Ainsi se produit une décadence fatale. Le tableau en a été si souvent fait que je ne le referai point; le résultat, tout le monde le connaît; au lieu d'orateurs, il n'y a plus que des rhéteurs; au lieu de discours, que des déclamations. Telle est l'éloquence, d'Auguste à la fin des Antonins. Sans doute, il y a des exceptions. Sous les mauvais empereurs, les délateurs exercent leur lucratif métier et se donnent à eux-mêmes un but pratique; mais l'art leur est inutile; la violence et la mauvaise foi suffisent à cette éloquence de sang. Sous les bons empereurs, le poids du joug est allégé; un peu de liberté est rendue à la parole; et l'on voit les Tacite ou les Pline poursuivre un Priscus avec la même énergie et le même succès que Cicéron poursuivant Verrès. Mais c'est un arrêt dans la chute, ce n'est point une renaissance. Parce qu'elle n'a plus de contenu, l'éloquence, malgré ses efforts, fausse sa forme ; elle devient *artificielle*, parce qu'elle n'est plus *utilitaire*.

Enfin l'Empire s'aggrave : il devient de plus en plus despotique, et de plus en plus il vide l'éloquence. C'est ainsi qu'il la tue. Après Marc-Aurèle et jusqu'à la fin de l'Empire, nous ne trouvons plus

que bassesse et flatterie pour les idées, qu'affectation, subtilité, recherche pour la forme. Ce n'est plus de l'éloquence, c'est du bavardage. Privée de toute utilité, dépouillée de toute raison d'être, l'éloquence a tout perdu : le fond disparu a emporté la forme.

Telle est l'évolution de l'éloquence romaine. Et elle confirme singulièrement tout ce que nous avons constaté jusqu'ici. L'esprit romain a produit ses œuvres les plus belles, lorsqu'il a pu unir le fond solide, qui lui est naturel, à cette forme littéraire qu'il a eu le bon sens d'emprunter au grec. Quand cette fusion n'est pas encore réalisée, les œuvres par lesquelles il s'exprime sont trop informes pour entrer dans la littérature. Quand l'équilibre instable de l'élément étranger et de l'élément national est enfin rompu, les œuvres qui n'expriment plus rien sont trop vides pour y entrer. Tant il est vrai que l'esprit romain ne saurait se passer d'une matière solide à laquelle il se puisse prendre.

CHAPITRE II

GENRES NATURALISÉS : LA TRAGÉDIE

DE L'EXISTENCE D'UNE TRAGÉDIE ROMAINE

Il peut paraître singulier qu'avant d'étudier la tragédie romaine il faille démontrer d'abord que cette tragédie a existé. Mais c'est qu'on l'a nié pendant longtemps ; et on l'a nié par des raisons qui nous intéressent ici tout particulièrement, puisqu'elles étaient tirées du caractère propre au génie latin, — ou du moins de la notion que l'on s'en était faite.

Il faut être juste d'ailleurs et reconnaître que l'erreur est compréhensible. A première vue, en effet, et pour qui n'a point une connaissance assez approfondie de la littérature latine, il semble qu'il n'y ait en ce genre ni œuvres, ni auteurs.

D'abord un seul tragique romain nous a été conservé, et encore un faux tragique : Sénèque. Assurément, au xvie siècle, les pièces de Sénèque ont

été fort admirées : on y a vu le type et le modèle de la tragédie ; on les a imitées ; nul n'ignore l'influence considérable qu'elles ont exercée sur la tragédie française, et, par là, sur la tragédie européenne. Mais c'est que les gens de la Renaissance admiraient un peu confusément et en bloc les écrivains anciens ; c'est que, dédaigneux des Mystères, Miracles, Moralités et autres « épisseries », selon le mot de du Bellay [1], ils éprouvaient un respect superstitieux pour la forme même de la tragédie antique ; c'est que, connaissant ces pièces par la seule lecture, ils n'y voyaient pas les défauts que la représentation seule met en lumière, et qu'ils n'avaient même pas l'idée des qualités proprement scéniques qu'elle réclame impérieusement.

Pour nous, mieux instruits par trois siècles d'expérience, nous nous montrons plus exigeants : nous nous refusons à voir dans la *Médée* ou dans l'*Hercule furieux*, je ne dis pas des drames à admirer, mais seulement des drames qui aient été, en leur temps, admirés par un vrai public. Nous savons d'ailleurs ce qu'il en a réellement été : nous savons que ces poèmes ne sont pas, dans la force du terme, des pièces de théâtre, puisqu'ils n'ont pas été faits pour être représentés et qu'ils ne sauraient l'être, puisque ce sont des exercices de déclamation, des

[1] Cf. *Deffense et Illustration*.

recueils factices de morceaux de bravoure écrits pour la lecture publique et destinés à des auditeurs complaisants. Nous ne pouvons donc plus juger la tragédie romaine d'après Sénèque seul.

Mais alors notre embarras est grand ; car, en dehors de ces neuf tragédies, — de ces dix, si l'on compte l'*Octavie*, — nous n'en possédons point d'autre. Cette pénurie, si fâcheuse qu'elle soit, ne prouve point sans doute qu'il faille nier l'existence réelle ou l'importance du drame chez les Romains. Les *Annales* de Tacite, par exemple, ont bien failli être perdues pour nous ; et, si les trop rares manuscrits qui nous les ont conservées (le *Mediceus* I pour le début, le *Mediceus* II pour la fin) avaient disparu, nous aurions tort d'en conclure à l'insignifiance de l'ouvrage. Toutefois, avouons-le, c'est une présomption bien défavorable. S'il y avait eu un grand nombre de tragédies, si elles avaient été jouées souvent, si elles avaient été admirées du public, — pensons-nous malgré nous-mêmes, — il y aurait eu beaucoup de manuscrits, de manuscrits différents, de manuscrits disséminés, et il y aurait par conséquent des chances pour que nous en eussions sauvé quelques-uns. Mais nous n'en avons point ; ne sommes-nous pas dès lors en droit de supposer que ce genre n'a pas existé ou a bien peu existé à Rome ?

D'autre part, connaissons-nous beaucoup d'auteurs dramatiques dans la littérature latine? Ne cherchons point après Sénèque. Nous savons à l'avance que dorénavant nous ne trouverons plus de tragiques. Ou, si nous en trouvons, ce seront, comme Curiatius Maternus[1], des fabricants de pièces pour les lectures publiques, plus soucieux de déplaire au pouvoir et de plaire à leurs auditeurs que de soigner l'intrigue ou d'étudier les caractères. Leurs œuvres sont des pamphlets ou des déclamations en monologues et en dialogues, et dès lors ne nous intéressent plus.

Remontons donc le cours de l'histoire. Sous l'Empire, il y a bien Pomponius Secundus; mais Quintilien lui-même est obligé de convenir qu'on le trouvait peu tragique, *parum tragicum*[2]. A l'époque d'Auguste, nous trouvons le *Thyeste* de Varius et la *Médée* d'Ovide, tant loués tous deux par Quintilien[3]. Mais, deux tragédies, c'est bien peu pour une période aussi féconde en tout le reste, pour un temps où les Latins prétendaient rivaliser avec les Grecs, et les égaler enfin dans les grands genres littéraires. Puis ces pièces sont isolées dans l'œuvre de Varius et d'Ovide; et l'on peut croire

[1] Tacite, *Dialogus de Oratoribus*, II et III.
[2] *Institut. orat.*, X, I, 98.
[3] *Ibid.*

que, si le drame eût été bien florissant, ces deux auteurs auraient redoublé.

A la fin de la République, plus nombreux sont les poètes dramatiques. Mais quels sont-ils? C'est Varron : or Varron, c'est un érudit ; il aime à ressusciter les genres oubliés ; polygraphe infatigable, il semble jaloux de ne laisser aucune forme littéraire où il ne se soit essayé. C'est Quintus Cicéron et Asinius Pollion : or ce ne sont que des amateurs; ils improvisent leurs pièces, en voyage, entre deux batailles ou deux intrigues politiques, et n'y consacrent point sérieusement leur temps ni leurs efforts : nous serions dupes, si nous donnions à ces esquisses plus d'importance qu'ils ne leur en ont eux-mêmes accordé. C'est un Titius, un César Strabon, un Cassius de Parme, dramaturges de profession, eux. Mais, qui les connaît? Leur nom même n'est-il pas tombé dans l'obscurité avec leurs œuvres? Des érudits qui s'amusent, des amateurs qui s'essaient, des auteurs plus sérieux, mais vite oubliés, c'est tout ce que nous offre cette époque.

Arrivons enfin aux origines mêmes de la littérature latine : certes, les poètes tragiques sont plus nombreux et plus connus, et il n'est pas nécessaire d'être très versé dans la littérature latine pour pouvoir nommer les Ennius, les Nævius, les Pacuvius ou les Accius. Mais d'abord, quatre tragiques, ce

n'est pas beaucoup. Puis tous ces poètes se suivent de bien près, de sorte que, à mettre les choses au mieux, le succès de la tragédie latine n'aurait été que passager; enfin et surtout, quelle est l'originalité de ces auteurs? L'exemple de la comédie nous met en défiance : nous nous demandons s'ils ne seraient pas tout simplement des traducteurs, ou des adaptateurs; et puisque, plus heureux pour la tragédie que pour la comédie[1], nous possédons les chefs-d'œuvres grecs, nous sentons moins l'intérêt qu'il peut y avoir à étudier les tragiques latins.

Horace nous fournit à l'appui de ces préventions un argument indirect, mais assez probant. Dans l'*Art poétique*, il s'occupe plus spécialement, exclusivement presque, du théâtre. Eh bien! d'un bout à l'autre de cette épître, quand il parle de la tragédie, il a l'air de vouloir plutôt créer de toutes pièces un genre absent que développer, que perfectionner un genre déjà existant. Jamais il ne cite un modèle national à imiter; jamais ses préceptes ne sont tirés de la littérature latine; au contraire, c'est toujours aux Grecs qu'il songe visiblement, c'est de leurs œuvres qu'il déduit les règles du genre tragique. Se figure-t-on Boileau, dans son *Art poétique*, négligeant absolument Racine et Corneille, pour n'étudier que Sophocle ou Euripide? Non, sans

[1] Au moins pour la Comédie nouvelle.

doute, et l'on sait bien, au contraire, qu'au fond c'est toujours à ces deux maîtres qu'il pense, même quand il ne les nomme pas. Si Horace n'en a pas fait autant, s'il n'a point choisi à Rome les modèles que devaient suivre les Pisons, c'est qu'il ne l'a pas pu. La littérature de son pays ne lui offrait donc, à son avis, aucun poète tragique qu'il pût proposer en exemple.

Ainsi donc la tragédie romaine n'aurait pas eu d'existence réelle. Pure imitation de la tragédie grecque, sans racines profondes sur le sol latin, elle n'aurait vécu que d'une vie factice; la populace de Rome, corrompue par les spectacles sanglants, gâtée par les émotions autrement vives que lui offraient les drames réels du cirque, n'aurait point goûté des plaisirs exclusivement littéraires. Tel est le jugement qu'on est naturellement amené à formuler dès le premier coup d'œil.

L'on ne s'en est point fait faute. A la fin du siècle dernier, comme au début du siècle présent, c'était l'opinion générale. La critique allemande, notamment, l'avait accréditée de toutes ses forces. Car la plupart des raisons qui prouvaient le peu d'importance de la tragédie romaine valaient contre la tragédie française. Ces critiques étaient donc inconsciemment partiaux : ils combattaient, à leur insu parfois, le combat d'émancipation littéraire qu'avait

engagé Lessing : ils sacrifiaient la tragédie romaine à la tragédie grecque pour se permettre à eux-mêmes, pour permettre à Schlegel de sacrifier Racine à Euripide. Cette croyance était tellement enracinée qu'on ne discutait même plus si la tragédie latine avait ou non existé. Le fait était établi. On discutait seulement pourquoi elle n'avait pas existé, et l'on s'ingéniait à découvrir les causes : on écrivait, comme Baden, en 1789, des dissertations : *De causis neglectæ a Romanis tragœdiæ*, ou comme Köpke, en 1826, des études : *Warum sind die Römer gegen die Griechen im Trauerspiel zurückgeblieben?*

Là-dessus les Français sont arrivés avec leur amour de la logique et des idées générales ; et ils ont déductivement prouvé que la tragédie latine n'avait pas dû, n'avait pas pu exister. En 1834, Désiré Nisard publiait ses *Études sur les poètes latins de la décadence*. C'est un livre fort amusant, moins par le sujet que par la manière dont le sujet est traité. Sous couleur de critiquer Sénèque ou Lucain, Juvénal ou Perse, c'était aux romantiques qu'en avait Nisard : et cette intention de satire actuelle anime singulièrement ses pages spirituelles. A propos de Sénèque, Nisard, dans un chapitre intitulé : *Pourquoi Rome n'a pas eu de tragédie*, écrivait : « Quintilien nous parle de certains

chefs-d'œuvre qu'on lisait encore de son temps et qui étaient comparables à la tragédie grecque. Cette opinion de Quintilien peut bien n'être qu'une pointe d'orgueil national... J'avoue que je crois peu aux chefs-d'œuvre qui ont disparu, et encore moins à de belles tragédies de cabinet. Dans ma conviction, et *dans la conviction de tous les critiques*, *il n'y a pas eu, à proprement parler, de tragédie romaine*. Mais pourquoi cela ? On ne peut guère expliquer l'absence d'un art quelconque, dans un pays civilisé, que par l'absence de certaines conditions locales... qui, dans un autre pays civilisé, ont enfanté et fait fleurir cet art. Quand on voit la tragédie naître dans Athènes comme un fruit du sol... et au contraire végéter dans Rome civilisée..., on ne peut rien dire d'utile et de décisif sur cette question qu'en comparant les conditions qui ont formé cet art à Athènes à celles qui l'ont rendu impossible à Rome. »

Nisard compare donc. Il distingue trois sortes de « conditions auxquelles Athènes a dû son théâtre tragique ». D'abord, des conditions littéraires : l'épopée d'Homère a naturellement fourni à la tragédie les sujets dramatiques, enseigné aux auteurs les règles mêmes de l'art, tandis que l'admiration, qui entourait les poètes, élevés aux plus hautes fonctions de l'État, surexcitait leur talent et faisait

naître entre eux une rivalité féconde. — Puis, des conditions religieuses et politiques : la religion était nationale et tous les citoyens prenaient plaisir aux traditions émouvantes ou poétiques qu'elle présentait; l'histoire se confondait dans ses origines avec la légende et lui empruntait ses merveilles. — Enfin, des « conditions de mœurs » : le peuple athénien, qui se conservait sévèrement à l'abri des infiltrations étrangères, avait pour les lettres un goût héréditaire : il avait la passion du théâtre, s'était habitué à juger les pièces, était capable d'apprécier même la beauté du style et la pureté de la langue : ce peuple était un public.

Au contraire, suivant Nisard, que trouvons-nous à Rome? A Rome, « le peuple n'était pas romain »; ramassis d'affranchis, d'esclaves, de fils d'esclaves, il n'avait point de traditions : point de traditions littéraires, puisque les poètes qui auraient pu les créer étaient réduits à une situation subalterne, puisque la littérature latine n'est qu'une importation de la Grèce; point de traditions religieuses ou politiques, puisque la religion romaine, d'ailleurs abstraite et toute en formules, n'est rien pour ces « faux fils de l'Italie », puisque les origines nationales n'ont aucun intérêt pour ces descendants des barbares vaincus ; point de « traditions de mœurs », puisque ce peuple à chaque instant se renouvelle,

puisque, à chaque victoire, un nouvel afflux d'esclaves y verse des Africains ou des Asiatiques, qui ne connaissent même point la langue de leur nouveau pays. « Le drame n'est l'œuvre littéraire la plus indigène et la plus originale d'un pays que parce qu'il ne peut pas se faire sans le peuple, et parce qu'il faut que le peuple le débatte en plein théâtre. Rome n'eut donc point de drame, parce qu'au temps où sa civilisation pouvait le lui donner elle n'eut point de vrai peuple. On peut faire sans le peuple toute une très belle littérature d'imitation, et c'est ce que fit la Rome aristocratique ; on ne fait pas de drame. En semant son vrai peuple sur tous les champs de bataille, elle perdit la gloire de la tragédie, une des plus belles de l'esprit humain ; mais elle eut en compensation la gloire de vaincre le monde : il y avait de quoi la dédommager. »

II

Voilà qui est très solidement raisonné. Et il faut en convenir, puisqu'on lui a si bien démontré qu'elle n'a pas pu exister, la tragédie romaine aurait tort si elle avait existé. Eh bien ! elle a existé. Il y a eu des tragédies latines, et le public les a aimées,

et ses applaudissements ont excité l'émulation des poètes.

Remarquons d'abord qu'à les examiner de plus près les raisons de Nisard ne sont pas très probantes. — « Il n'y a pas eu chez les Latins ce trésor de traditions et de règles qu'offrait l'épopée chez les Grecs. » — J'en conviens. Mais les Latins se sont tout simplement approprié la littérature grecque. Dès Livius Andronicus, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ont été, pour ainsi dire, naturalisées : traduites par le poète en vers saturniens, c'étaient les livres de classe des jeunes Romains[1], et, quand une œuvre est ainsi lue, étudiée, apprise dès les jeunes années, elle est quasi nationale. C'est donc dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* qu'à l'imitation des Grecs les Latins ont puisé leurs sujets ; c'est là qu'ils ont pu découvrir les règles de l'art, si les drames grecs ne leur suffisaient pas. Nos auteurs du XVIIe siècle ne connaissaient point la vieille épopée française : cela prouve-t-il que la tragédie française n'ait pas existé ?

« Les poètes occupaient dans l'État romain une situation inférieure. » — J'avoue qu'à l'origine les « scribæ » étaient peu considérés : Livius Andronicus était un affranchi, Ennius et Nævius des étrangers, de naissance obscure ; aucun d'eux n'a été ni consul ni général. Mais, si les auteurs n ont pu s'éle-

[1] Horace, *Ép.*, II, I, 69.

ver aux plus hautes magistratures, ce sont les magistrats qui sont venus à eux. Bien vite, les grands, les patriciens, ceux que leur naissance ou leur fortune portait à la tête de la cité, se sont épris de littérature et se sont liés avec les écrivains. On connaît l'amitié des Scipions et d'Ennius, l'intimité de l'Africain et de Lælius avec Térence. Croira-t-on que de si belles relations ne rehaussaient pas singulièrement le poète? Je dirai plus. L'inimitié des Metellus contre Nævius prouve l'importance nouvelle qu'avaient dès lors prise les gens de lettres : si Nævius eût été méprisable et méprisé, ses ennemis n'auraient point montré contre lui un tel acharnement. Et, plus nous avançons dans l'histoire, plus nous voyons quels rapides progrès a faits en ce sens l'opinion publique : à l'époque de Cicéron, ce sont les acteurs eux-mêmes, malgré leur infamie légale, qui sont accueillis et fêtés chez les grands[1]. Les écrivains sentirent vite leur pouvoir, et leur fierté s'en accrut. On n'a qu'à lire les épitaphes que se sont composées, par exemple, Plaute et Nævius[2], pour s'apercevoir que Nisard a tort de dénier aux poètes latins tout amour pour leur art et tout orgueil professionnel.

[1] Cicéron, *De Divin.*, I, xxxvi, 79 ; *Pro Quintio*, xxiv, 77 ; xxv, 78 ; *Pro Archia*, viii, 17 ; *Pro Q. Roscio comoed.* ; *Ad Q. fratr.*, i, 14 ; *Ad Attic.*, xi, 15 ; etc.

[2] Aulu-Gelle, *Nuits att.*, I, xxiv.

« Il n'y a à Rome ni religion nationale ni traditions nationales. » — Mais, chez les Grecs eux-mêmes, la tragédie avait déjà perdu son caractère purement religieux. Aux pièces d'Eschyle, les vieux Athéniens pouvaient s'écrier avec chagrin : « Mais qui y a-t-il là pour Dionysos ? »; dans les pièces de Sophocle, la mythologie et la légende ne sont déjà plus que de simples cadres : c'est l'homme qui nous y intéresse et le jeu des passions humaines; avec Euripide enfin, elles deviennent presque une gêne, et nous sentons bien que, s'il n'eût tenu qu'à lui, ce philosophe aurait « laïcisé » la tragédie. Enfin, pour user encore de cet exemple si démonstratif, notre tragédie classique n'a presque rien emprunté à la religion ni à l'histoire nationales; cela ne l'empêche ni d'exister, ni de faire assez bonne figure, ni d'avoir été passionnément admirée.

En dernier lieu, Nisard me paraît être injuste en refusant au peuple romain toute unité de sentiments et d'idées. Tout à la fin de la République, il est vrai, et sous l'Empire, la plèbe n'était plus qu'un chaos d'affranchis et d'étrangers ; mais cette décadence n'a été que progressive. A l'origine, au contraire, le peuple romain avait une originalité très forte : l'afflux des étrangers y était encore modéré, et les nouveaux venus, noyés dans la masse des citoyens de naissance, s'imprégnaient vite de

l'esprit latin. Tant que ces circonstances ont duré, il y a eu un public doué des qualités romaines, qui sont les qualités proprement tragiques : l'amour de la grandeur, le sentiment de la force, l'admiration même pour une certaine violence dans les actions, et pour une certaine tension dans les sentiments. Quel plus favorable public pouvaient souhaiter Ennius ou Pacuvius?

Semblablement, reprenons un par un les faits que je signalais plus haut, et qui, trop superficiellement étudiés, nous inclineraient à nier la tragédie romaine. Nous verrons maintenant ou qu'ils ne prouvent rien, ou qu'ils prouvent autre chose, ou qu'ils se retournent sans peine et conduisent à des conclusions opposées.

Ils ne prouvent rien. Tel est l'argument tiré du petit nombre des tragiques romains. En effet, à notre insu, quand nous constatons ce petit nombre, nous comparons la littérature latine à la littérature grecque ; la partie n'est pas égale ; nous savons bien à l'avance que le Latium sera vaincu par l'Attique ; et nous n'avons pas le droit de nous en étonner, ni surtout d'en rien déduire. C'est aux autres genres latins que nous devons comparer le genre tragique ; et nous verrons alors que cette pénurie d'auteurs n'est qu'apparente : y a-t-il tant de poetes épiques? tant de poètes comiques? Et

cependant l'épopée, la comédie ont fleuri à Rome. — Telle est encore cette objection que la tragédie n'a pu résister à la concurrence du cirque et des combats de gladiateurs. C'est une supposition gratuite ; l'Espagne a eu ses autodafés et ses courses de taureaux, aussi sanglants, aussi émouvants que les spectacles du cirque; et pourtant la tragédie a su s'y faire place. Nous n'avons pas le droit de supposer *a priori* qu'il en fut autrement à Rome.

Ils prouvent autre chose. Parce que les pièces ont disparu, nous croyons que la tragédie était méprisée. C'est une erreur : les efforts, les conseils d'Horace pour la ressusciter nous montrent le contraire. Mais, en réalité, la tragédie n'a eu qu'un temps, et ce temps a été celui des origines. Quand la littérature latine est arrivée à son âge d'or, les débuts en ont été, par là même, relégués dans l'estime publique à un rang inférieur. Dans la lutte des anciens et des modernes, les anciens, Ennius, Lucilius et leurs contemporains, ont été vaincus par les modernes, Virgile, Horace et leur groupe. C'est ainsi que leurs œuvres sont tombées dans l'oubli. Plus tard, sous Marc-Aurèle, il y a bien eu un retour de faveur vers les premiers âges; mais ce n'a été qu'une mode, une manie d'archaïsme, et ce mouvement n'a pas été assez fort pour redonner aux anciens leur premier lustre et sauver définiti-

vement leurs écrits. La perte des tragédies ne prouve donc point qu'on ait méprisé le genre, mais seulement l'époque où ce genre a été à son apogée.

Enfin, voici des arguments qui se retournent. Nous constatons que les seules pièces qui subsistent sont des tragédies de cabinet, des drames factices, injoués et injouables. Mais c'est précisément la preuve de la faveur qui accueillait le genre. Ni Sénèque ni Curiatius Maternus n'avaient pour le théâtre une vocation irrésistible : s'ils ont choisi la forme tragique, c'est uniquement parce que cette forme plaisait, et ils en auraient pris une autre si le public l'eût préférée. Ils ne tenaient, eux, qu'à exciter les applaudissements, et à placer, n'importe comment, leurs déclamations, leurs tirades philosophiques, ou leurs allusions politiques. Ainsi, en France, au XVIII[e] siècle, Voltaire et ses disciples se servaient, pour exposer leurs idées philosophiques et religieuses, de la tragédie ; ils avaient la même raison : la popularité de la tragédie.

Mais c'est assez opposer des raisonnements à des raisonnements : venons-en aux preuves de fait.

La tragédie a réussi à Rome dès le début. Livius Andronicus, en effet, a vu ses pièces applaudies. Tite-Live nous rapporte même qu'on l'avait tant de fois bissé (car il jouait en personne les premiers rôles de ses drames) qu'il s'était brisé la voix :

« *Sæpius revocatus, vocem obtudisset*[1]. » N'est-ce pas une preuve que le peuple avait accueilli avec enthousiasme les représentations théâtrales jusqu'alors inconnues ?

Ce succès n'a fait que persister et grandir avec le temps. Témoin la lutte assez amusante qui s'est élevée à ce sujet entre le sénat et les magistrats. Le sénat était hostile au théâtre ; il avait peur que le peuple n'y prît le goût de l'oisiveté et de la mollesse ; gardien-né des traditions, il ne voulait pas favoriser des innovations capables d'altérer les vieilles mœurs. Au contraire, les magistrats, les édiles qui avaient encore leur carrière à parcourir, les censeurs et les consuls qui tenaient à conserver leur popularité, cherchaient à s'attirer la faveur du peuple et flattaient ses goûts ; à en juger par les peines qu'ils se sont données pour le théâtre, il paraît bien que c'était là un plaisir cher aux électeurs. Ainsi ils achetaient des pièces, ils chargeaient des entrepreneurs de les monter, ils bâtissaient à grands frais des scènes et des salles (*caveæ*) provisoires. Le sénat, forcé de tolérer ces représentations, défendit du moins de disposer des sièges dans la *cavea*, pour que les assistants, contraints de rester debout, fussent moins attirés au spectacle.

[1] *Hist.*, VII, II, 8.

Cette règle vraisemblablement dut tomber en désuétude ; car, en 154, les censeurs Messala et Cassius commencèrent à bâtir un théâtre permanent. Ils s'y prenaient trop tôt ; le sénat s'en émut : sur la proposition de Scipion Nasica, la construction fut interrompue et les matériaux en furent dispersés aux enchères. La réaction alla même plus loin : et un sénatus-consulte défendit encore une fois d'établir des sièges pour les spectateurs, soit dans la ville même, soit à une distance de moins de mille pas de la ville[1]. Mais le courant était trop fort pour que le sénat pût y résister. En 146, après la prise de Corinthe, Mummius, dans son triomphe, donna des jeux à la grecque et construisit un théâtre en bois, avec gradins[2]. Cette fois-ci, le sénat, semble-t-il, ne songea plus à protester. En 67, cette transgression du sénatus-consulte fut même implicitement sanctionnée par une loi : en réservant les quatorze premiers gradins aux chevaliers, la *lex Roscia theatralis* reconnaissait définitivement le droit d'établir des sièges dans la *cavea*. Enfin, en 55, dans son deuxième consulat, Pompée tourna la dernière défense qui restât debout, et, sous prétexte d'honorer Vénus, il éleva le premier théâtre permanent en

[1] Valère-Maxime, II, IV, 2. — Et l'auteur ajoute : « *Ut scilicet remissioni animorum juncta standi virilitas, propria Romanae gentis nota esset.* »
[2] Tacite, *Ann.*, XIV, XX-XXI.

pierre. Le sénat était vaincu : évidemment, l'opinion publique avait soutenu les efforts des magistrats et les représentations scéniques étaient entrées dans les mœurs.

La popularité de la tragédie se maintint encore à la fin de la République, c'est-à-dire au moment où les auteurs manquaient déjà. Cicéron[1] traite pour ainsi dire d'ennemis du peuple romain ceux qui se refuseraient à admirer les pièces d'Ennius ou d'Accius. Et ce n'est point là seulement l'expression d'un goût personnel : en bien d'autres endroits, il constate le succès qu'avaient les tragédies : n'est-ce point, par exemple, le généreux débat d'Oreste et de Pylade, dans le *Dulorestes* de Pacuvius, qui excitait l'émotion générale : « *Stantes plaudebant in re ficta*[2] » ? D'ailleurs, que de témoignages ! C'est au théâtre que le peuple faisait ses manifestations politiques et saisissait habilement les moindres prétextes d'allusions malignes ou louangeuses, preuve d'une attention assez éveillée[3]. Et même on a essayé de faire de la tragédie une machine politique : après l'assassinat de César, ses meurtriers, pour disposer le peuple en leur faveur,

[1] *De Fin*, I, II.

[2] *De Amicit.*, VII, 24. — Cf. *De Fin.*, V, XXII, 63 : « *qui clamores vulgi atque imperitorum....* »

[3] Cicéron, *Philipp.*, I, 12 ; *Pro Sextio*, XLIX, LIV, LIX ; *Ad fam.*, VIII, 2 ; *Ad Attic.*, II, 19 ; etc.

ont fait jouer une tragédie classique, le *Brutus* d'Accius. Ils savaient donc que le peuple accourrait et écouterait religieusement ; et ils espéraient qu'il se laisserait séduire.

Enfin, sous l'Empire même, le succès de la tragédie se prolonge. Horace reconnaît les qualités tragiques de l'esprit romain : « *Nam spirat tragicum satis et feliciter audet*[1]. » Quintilien oppose fièrement d'une part la tragédie latine à la tragédie grecque, d'autre part le succès indubitable de la tragédie indigène à la faiblesse de la comédie : « *In comœdia maxime claudicamus*[2] », dit-il, immédiatement après avoir parlé en termes enthousiastes de la tragédie romaine.

Il y a donc bien lieu d'étudier le développement, trop vite interrompu mais brillant, de la tragédie romaine. Et l'erreur même que nous venons de constater chez tant de critiques ne nous sera point inutile. C'est parce qu'ils se sont fait une conception trop étroite du génie romain qu'ils y sont tombés. Ce génie est doué d'une faculté d'emprunt et d'adaptation qui a permis aux Romains de conserver l'immense Empire que leur victoire leur avaient acquis. En littérature aussi, il sait s'assimiler les choses étrangères, leur imprimer sa marque, et les incor-

[1] *Ep.*, X, I, 166.
[2] *Inst. orat.*, X, I, 98.

porer, au moins pour un temps, à sa substance propre. C'est ce que nous pourrons vérifier par une rapide vue d'ensemble de l'évolution du genre tragique.

CHAPITRE III

GENRES NATURALISÉS : LA TRAGÉDIE (*suite*)

ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE ROMAINE : LIVIUS ANDRONICUS ET NÆVIUS

On pourrait dire que, des genres dramatiques, la tragédie est, à Rome, le moins national[1]. Assurément, la comédie, sous sa forme littéraire, la comédie qu'a introduite Livius Andronicus, la comédie qu'ont illustrée et que représentent pour nous Plaute et Térence, est, elle aussi, une importation grecque. Mais, pour qui a étudié les origines de la littérature romaine, il semble bien que la comédie serait née d'elle-même, chez ce peuple démonstratif et moqueur, grand donneur de sobriquets, amoureux à la fois de la plaisanterie inoffensive et de la raillerie mordante. Ou, pour mieux dire, elle y était

[1] Voir les livres indispensables, — et dont je me suis beaucoup servi, — de Ribbeck : *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik* et *Tragicorum romanorum fragmenta*. C'est à ce dernier recueil que je renvoie, quand je cite un fragment d'un tragique romain.

née déjà : elle était rudimentaire, grossière, incomplète ; mais elle existait. Les vers fescennins étaient venus d'abord : malices ou injures maladroitement versifiées que se jetaient les vignerons au temps de la vendange, ils n'avaient à l'origine qu'un caractère satirique. Mais quand les histrions étrusques eurent établi leurs tréteaux à Rome pour y mimer leurs danses au son de la flûte, la jeunesse, qui les voulut imiter, de leurs jeux et de ces fescennins réunis fit naître la *satura :* « Ils n'échangeaient pas, comme le faisaient avant eux les histrions, des vers semblables au vers fescennins, improvisés sans art et grossiers ; mais c'étaient des *saturæ*, entremêlées de musique, dont les paroles se réglaient sur le son de la flûte, et qu'ils jouaient avec des gestes appropriés[1]. » Or, qu'est-ce que la *satura* sinon un germe, un embryon de comédie? Et, si tous les éléments n'en sont pas romains, la combinaison, qui en fait quelque chose d'autre et de nouveau, est bien romaine. Au contraire, la tragédie, même sous sa forme la plus rudimentaire, n'est point née à Rome ; et rien ne fait prévoir qu'elle y serait née. Quand Livius Andronicus fit sa première comédie empruntée aux Grecs, il donna une autre forme, plus littéraire et plus perfec-

[1] Tite-Live, VII, II. — Cf. Diderot, *Moyens d'éclaircir un passage ancien* (*Rev. d'hist. litt. de la France*, 15 avril 1894).

tionnée, à une chose qui existait déjà : quand il fit sa première tragédie empruntée aux Grecs, c'est vraiment une chose nouvelle qu'il introduisait, c'est une conquête qu'il faisait sur la littérature grecque, pour l'annexer au domaine de sa langue d'adoption.

De cette différence résulte une conséquence assez importante : tandis que la comédie, — chez Plaute surtout, — devient naturellement toute romaine sous son vêtement hellène, la tragédie reste naturellement toute grecque, même quand elle revêt la prétexte romaine : pour les poètes comiques, c'est une tendance invincible, — et qu'ils ne cherchent pas à vaincre, — de représenter des choses et des mœurs romaines, dans les lieux et sous les noms grecs imposés par l'usage et par la rigueur des lois ; pour les poètes tragiques, c'est une tendance presque invincible de prêter à leurs héros, même nationaux, le langage, le caractère, les mœurs des héros d'Euripide, de ses rivaux ou de ses disciples[1]. Et par là encore, comme par ses origines, la tragédie reste moins nationale que la comédie.

Remarquons-le, la même chose s'est produite en France à l'époque de la Renaissance : la tragédie a

[1] Tout au plus les voit-on, comme nous l'avons remarqué plus haut, prêter à leurs héros une résignation stoïque et une énergie romaine, tandis que les héros grecs ne rougissent point de se plaindre et de pleurer.

été importée de toutes pièces et n'a rien eu de commun avec les Mystères du moyen âge ; la comédie, au contraire, malgré les prétentions des réformateurs, n'a fait que continuer l'antique farce gauloise. C'est que le genre comique exige seulement un bon sens aiguisé et une certaine alacrité d'esprit ; la tragédie, elle, demande impérieusement un public cultivé, capable d'aimer le sérieux et de comprendre le noble, une littérature déjà mûre, riche en beaux sujets, une langue et un art tout formés et tout assouplis : il y a, si j'ose ainsi parler, tout un *mobilier littéraire* que ni la langue latine, ni la langue française n'auraient pu, à elles seules, lui fournir, et qui lui est indispensable.

I

LIVIUS ANDRONICUS

C'est à l'heureuse issue de la première guerre punique (240 av. J.-C.-514 de Rome) que l'affranchi Tarentin fit réussir cette innovation dont les résultats devaient être si considérables. Il nous a laissé les titres et de rares fragments de neuf tragédies : *Achilles*, *Ægisthus*, *Ajax mastigophorus*,

Andromeda, Danae, Equos trojanus, Hermiona, Ino, Tereus.

Remarquons tout d'abord ce nombre de neuf. Certes, cela est peu, si nous comparons l'œuvre de Livius Andronicus à celle de ses modèles grecs. Mais Livius Andronicus a commencé assez tard à écrire pour le théâtre. Puis, ce qui serait peu pour un autre est beaucoup pour l'inventeur, ou tout au moins l'introducteur d'un genre nouveau. Neuf fois, les magistrats qui présidaient aux jeux ont fait les frais de l'installation du théâtre, de la mise en scène, de l'équipement de la troupe : l'auraient-ils fait si, dès la première fois, le public n'avait manifesté son goût pour ce divertissement inédit ? Dès la première tentative, par conséquent, les spectateurs romains ont aimé la tragédie et l'ont adoptée ; et cet accueil chaleureux est le premier présage du succès ultérieur de ce genre.

Remarquons aussi les titres : tous les noms propres sont grecs ; il y a même un titre où l'adjectif lui-même a gardé sa forme grecque : *mastigophoros* ; et, quant à la seule tragédie dont le titre soit latin : *Equos trojanus*, on voit que c'est bien là encore un sujet grec, la vieille légende de la guerre de Troie. Par conséquent, alors même que nous n'aurions point d'autres renseignements, par le seul examen de ces titres, nous saurions, à n'en pas douter, que

ce sont là autant de traductions, d'imitations ou d'adaptations de la littérature grecque, et que, dans l'invention des sujets, Livius Andronicus ne s'est point piqué d'indépendance.

Enfin, remarquons les sujets : cinq tragédies — plus de la moitié — sont consacrées au cycle de la guerre troyenne : trois à la partie centrale en quelque sorte de la légende : *Achilles*, *Ajax*, *Equos trojanus*, et deux autres aux épisodes qui s'y rattachent assez étroitement : *Ægisthus*, *Hermiona*. Quant aux autres, *Andromeda*, *Danae*, *Tereus* traitent les légendes les plus connues en dehors de celle de Troie ; et l'*Ino*[1] semble avoir quelque rapport avec les traditions italiennes. Il est donc clair que Livius Andronicus a cherché à ne point dépayser son public : il s'est adressé de préférence aux fables les plus célèbres, à celles qui avaient dû le plus sûrement parvenir à Rome. Plus tard seulement, quand les relations avec les Grecs seront devenues plus fréquentes, les successeurs de Livius Andronicus pourront élargir ce cercle étroit.

Et maintenant quelques questions se posent. D'abord à qui Livius Andronicus a-t-il emprunté ses pièces ? C'est une difficulté qu'il n'est point

[1] L'*Ino* est-elle bien de Livius ? Les quatre vers que nous en possédons sont d'une allure bien moderne, et l'on serait tenté de les attribuer plutôt à Lævius.

facile de résoudre sûrement : nous n'avons point de témoignage extérieur qui nous renseigne à ce sujet ; et d'autre part les fragments sont trop rares et trop peu importants pour que nous puissions établir la comparaison entre les tragédies de Livius Andronicus et les pièces grecques qui portent le même titre[1]. Il y en a bien une au moins que nous pouvons avec assez de vraisemblance identifier : *Ajax mastigophoros ;* c'est le nom de la tragédie de Sophocle, et, puisqu'il a été reproduit exactement, il y a bien des chances pour que ce soit là le modèle suivi par le poète latin. Mais *Achilles*, est-ce l'*Achille* d'Iophon, de Cléophon, de Carchinos, de Diogène ou d'Aristarque ? l'*Equos trojanus*, est-ce le *Sinon* de Sophocle ? *Ægisthus*, est-ce l'*Agamemnon* d'Eschyle ? *Hermiona* est-ce l'*Hermione* de Sophocle ? *Andromeda*, est-ce l'*Andromède* d'Euripide, de Lycophron, de Phrynicos ou le drame satyrique de Sophocle ? *Danae*, est-ce la tragédie d'Euripide, ou le drame satyrique de Sophocle ? *Tereus*, est-ce le *Térée* de Sophocle ou de Philoclès ? Et *Ino*, enfin, quel en est le modèle ?

A toutes ces questions, on ne peut répondre que par des hypothèses. Et voici la plus vraisemblable : à part l'*Ajax*, aucune de ces pièces n'aurait été

[1] Souvent d'ailleurs ces pièces grecques ne nous sont, elles aussi, connues que par des fragments.

directement empruntée aux grands maîtres de la scène grecque, mais bien plutôt aux auteurs récents qui avaient traité à nouveau les sujets des anciens dramaturges. En effet, dans la Grèce, dans la Grande-Grèce, et surtout dans la patrie de Livius Andronicus, à Tarente, ville éprise de théâtre, florissait une nouvelle école d'auteurs tragiques. Disciples d'Euripide et jaloux de plaire à un public amateur d'Euripide, ils reprenaient les légendes tant de fois mises à la scène avant eux, et les y remettaient en les modifiant dans le goût d'Euripide : — ils les reprenaient, car il eût été inutile d'inventer des sujets, le peuple n'attachant aucun prix à ce genre de nouveauté ; et c'eût été nuisible, puisqu'il fallait que le peuple les connût à l'avance, pour mieux les comprendre et les suivre, dans les immenses théâtres où ils étaient joués à ciel découvert ; — ils les modifiaient, car c'était dans le détail seulement, par l'introduction de nouveaux épisodes, ou de personnages nouveaux, par de nouvelles explications des faits traditionnels, par la peinture de sentiments nouveaux, qu'ils pouvaient prétendre à quelque originalité. Ainsi, l'*Ægisthus* de Livius Andronicus, ce peut être, disions-nous, l'*Agamemnon* d'Eschyle ; mais le titre semble indiquer qu'ici Égisthe est au premier plan et joue le principal rôle : le modèle de Livius Andronicus est

sans doute un remaniement dont l'originalité a consisté précisément dans cette interversion des rôles.

Et l'on comprend sans peine pourquoi notre poète a choisi cette jeune école : c'est que c'étaient les modernes, les auteurs à la mode ; c'étaient leurs œuvres que les Romains, ambassadeurs, officiers et soldats, voyageurs et commerçants, avaient pu voir jouer dans les villes grecques d'Italie. D'ailleurs ce choix s'explique de lui-même : quand la littérature d'un pays étranger n'est pas enseignée dans les écoles, c'est par les œuvres contemporaines que l'on commence à la connaître, et plus tard seulement on remonte aux classiques : c'est par Gœthe, Schiller et les écrivains de leur époque que M[me] de Staël, leur contemporaine, a fait connaître au XIX[e] siècle français la littérature allemande ; c'est par Ibsen et Bjœrnson que nous connaissons, nous, la littérature norvégienne.

En tous cas, ces modèles, bien ou mal choisis, comment Livius Andronicus les a-t-il imités ? s'est-il piqué de quelque indépendance, ou s'est-il asservi à les traduire littéralement ? La réponse n'est pas douteuse : il n'est rien de plus qu'un simple traducteur. En somme, Livius Andronicus est un auteur qui a eu de la chance : il est le premier nom de la littérature latine ; la date de sa première œuvre est le point de départ de l'histoire littéraire

de sa nouvelle patrie; et c'est de lui qu'on doit parler tout d'abord quand on étudie l'épopée, la tragédie, la comédie, et même la poésie lyrique. Et, toute cette réputation, il se l'est faite à bien peu de frais, à bien peu de frais d'originalité au moins : il a traduit Homère, il a traduit les tragiques, il a traduit les comiques; il n'y a guère que son hymne officiel qui soit original, et encore ne pourrions-nous l'affirmer.

Il a donc transporté telle quelle la tragédie grecque sur la scène romaine, et il en a reproduit scrupuleusement non seulement le fond, mais la forme même, mêlant au dialogue les *cantica* et les chœurs à l'exemple des poètes grecs. Pour les chœurs, nous n'avons qu'un exemple, celui de l'*Ino*, et l'authenticité en est suspecte. Mais, pour les *cantica*, le texte de Tite-Live nous en atteste formellement l'existence : « Comme les auteurs d'alors, il jouait dans ses propres pièces. A force d'être bissé par le public, il s'était brisé la voix; alors il demanda, dit-on, de placer près du joueur de flûte un esclave, pour chanter à sa place, et il joua lui-même le *canticum* avec beaucoup plus d'énergie, n'ayant plus la peine de se faire entendre[1]. » Ici encore nous pouvons comparer Livius Andronicus et les poètes français de la Renaissance; comme lui, la

[1] Tite-Live, VII, II.

Pléiade a superstitieusement respecté la forme extérieure des modèles choisis : elle a eu plus de souci du cadre que du tableau, du squelette que de l'âme.

Il est trop clair que, prises en elles-mêmes, de pareilles œuvres n'ont point de valeur : le fond en est emprunté, la forme copiée, la langue et le style inhabiles et gauches. Cicéron, peu suspect d'être mal disposé pour les vieux poètes romains, Cicéron lui-même le proclame : les tragédies de Livius Andronicus ne valent pas la peine d'être relues : « *Livianæ fabulæ non satis dignæ quæ iterum legantur*[1]. » Mais, en revanche, la valeur historique en est grande : si faibles qu'elles soient, ces tragédies ont le mérite de frayer une voie nouvelle : c'est un germe qu'une main malhabile dépose dans le sol ; mais ce vieux sol romain est fécond, et la plante étrangère y poussera, pour un temps, de robustes racines.

Avec Livius Andronicus, le genre tragique fait donc son entrée à Rome, les mètres et la langue s'essayent, le public s'habitue à ce plaisir nouveau ; et, les premiers succès aidant, la tragédie se fait sa place dans les antiques fêtes religieuses : l'auteur peut n'avoir par lui-même qu'un mince mérite ; il a eu pourtant une idée féconde : c'est, sinon un inventeur, du moins un initiateur.

[1] *Brutus*, XVIII, 72.

II

NÆVIUS

C'est donc Livius Andronicus qui avait introduit la tragédie à Rome. Quoique le public eût paru favorablement accueillir cette tentative, quoique les magistrats eussent encouragé cette innovation, on pouvait craindre pourtant qu'avec lui ne disparût aussi ce divertissement inusité jusqu'à lui, et si récent encore. Heureusement son successeur immédiat sut continuer et compléter son œuvre : c'est Nævius qui a définitivement acclimaté cette plante grecque sous le ciel romain.

Notons tout d'abord un détail important. Livius Andronicus était grec d'origine, d'éducation, de langage ; les sentiments, les goûts, la langue des Romains n'ont été pour lui que des acquisitions un peu tardives : s'il est devenu latin, il ne l'était point naturellement. Au contraire, Nævius, lui, est un latin. Sans doute, ce n'était point un fils du Latium ; et le mot d'Aulu-Gelle sur l'« orgueil campanien » de l'épitaphe que le poète avait composée pour lui-même[1] nous porterait à croire qu'il est né en

[1] *Nuits attiques*, I, XXIV.

Campanie. Mais, en tout cas, il était de race latine : le latin était sa langue maternelle ; ses idées, ses sentiments, ses goûts étaient instinctivement les idées, les sentiments, les goûts latins ; il a pris part à la première guerre punique dans les contingents latins de l'armée romaine ; enfin, la paix conclue, il est venu, jeune encore, s'établir à Rome ; il y a vécu autant qu'il l'a pu, et il s'y est assez activement mêlé aux affaires publiques pour s'attirer la haine de puissants ennemis.

Ainsi, par ses origines comme par son éducation, par les hasards de sa vie comme par les décisions de sa volonté, il a été aussi romain que pouvait l'être un homme qui n'était pas né à Rome. Ce n'est donc plus, comme Livius Andronicus, un Grec, qui se plie plus ou moins heureusement aux habitudes romaines et qui porte encore la toge avec la gaucherie d'un étranger : c'est un Romain d'esprit et d'habitudes, qui transforme en les reproduisant, qui adapte à son goût et au goût de son public les choses étrangères. Même s'il ne l'eût point délibérément voulu, et par la force seule des circonstances, il était sollicité à montrer une moindre docilité que son prédécesseur, à être moins grec et plus latin.

D'autre part, pas plus que Livius Andronicus, Nævius ne se cantonne exclusivement dans le genre

tragique ; l'autre avait fait des comédies, il en fait ; l'autre avait traduit l'*Odyssée*, il compose un poème historico-épique sur la *Guerre Punique*. Seulement, il ne manifeste pas pour ces différents genres la même impartialité ou plutôt la même indifférence que son prédécesseur ; car il est moins écrivain de métier et plus écrivain d'inspiration. Dans son fonds, et par sa nature d'esprit, il était plus réaliste que vraiment poétique, plus comique que tragique. Et il l'a bien senti lui-même : tandis qu'il nous a laissé plus de trente comédies, il n'a vraisemblablement écrit qu'environ neuf tragédies : *Andromacha*, *Danae*, *Equos Trojanus*, *Hector proficiscens*, *Hesiona*, *Iphigenia*, *Lycurgus*, *Clastidium* et *Romulus*. Neuf : c'est autant que Livius Andronicus ; mais celui-là était un novateur, retenu par la nouveauté même de la tentative qu'il risquait, et il ne s'est voué qu'assez tard à la littérature. Pour Nævius, au contraire, les voies étaient déjà tracées ; il a consacré aux lettres une plus longue partie de sa vie ; et, si le nombre de ses tragédies est moindre que celui de ses comédies, ce n'est point stérilité, mais choix, impuissance, mais préférence.

Eh bien ! pour le succès même du genre dramatique à Rome, cela a été heureux. Le talent comique, c'est, par excellence, le sens de la réalité, le don du naturel et de la vie. Ces qualités de son

esprit, Nævius a dû les apporter dans ses tragédies : au lieu de la grande poésie que les spectateurs romains n'eussent ni comprise ni goûtée, il y aura mis la verve, qu'ils auront sentie et appréciée ; au lieu de viser à l'art et de produire des pièces artificielles et froides, il aura cherché le réalisme qui pouvait les faire vivre. Assurément, par là, Nævius a rabaissé un peu la hauteur de la tragédie ; mais c'était pour la mettre au niveau d'un public novice et rude. A ce moment de l'histoire du genre tragique, il importait surtout, — fût-ce au prix de quelques sacrifices, — de le faire définitivement adopter ; et les défauts de Nævius y ont servi autant au moins que ses qualités.

Pas plus pour Nævius que pour Livius Andronicus, il n'est facile d'indiquer exactement quels sont les modèles imités et les maîtres suivis. Ici encore nous ne pouvons guère que poser des points d'interrogation. De qui est empruntée l'*Andromacha?* La *Danae* est-elle imitée de la *Danaé* d'Euripide ou de l'*Acrisios* de Sophocle? L'*Equos trojanus*, est-ce une copie du *Sinon* de Sophocle, qui a pu être aussi le modèle de Livius Andronicus? L'*Hector proficiscens* est-il l'*Hector* d'Astydamas ? De qui est l'original d'*Hesiona?* L'*Iphigenia* est-elle celle d'Euripide ou de Polyeidos? Le *Lycurgus* enfin est-il pris de la *Lycurgia*, tétralogie d'Eschyle, ou

de la *Lycurgia*, tétralogie de Polyphradmon ? Autant de questions que nous désirerions bien résoudre, mais que l'état des fragments nous permet seulement de soulever.

Il ne nous est donc point possible de confronter la copie et l'original ; et, ne sachant pas ce que Nævius a imité, nous ne pouvons pas décider d'une façon absolument certaine comment il l'a imité, s'il fut copiste servile ou adaptateur indépendant. Mais, ici pourtant, nous avons quelques indices, et nous arrivons à une réponse au moins vraisemblable.

Et, d'abord, plus de ces titres tout grecs, comme celui que Livius Andronicus avait laissé à son *Ajax mastigophorus :* Nævius prend la peine de traduire en latin : *Hector proficiscens*. Certes, ce n'est là qu'un mince détail, et qui, à lui seul, ne saurait prouver grand'chose ; mais d'autres le corroborent et nous permettent d'en conclure légitimement que la pièce désignée sous un nom plus latin est aussi plus latine.

Et puis l'on dirait que Nævius s'est amusé à refaire les pièces de son prédécesseur. Peut-être était-il offusqué de la réputation d'un traducteur, qui avait eu la chance de venir au bon moment occuper une place vide ; peut-être ce poète, que sa vocation littéraire et le sentiment de son talent avaient amené aux lettres, estimait-il surfaits les mérites d'un écrivain sans inspiration que le besoin

matériel avait seul poussé à la littérature. Au public romain, à ces nobles, protecteurs du docile affranchi et ennemis de l'audacieux campanien, il aura voulu montrer que les poèmes de Livius Andronicus n'étaient point des œuvres définitives, et faire taire les critiques en surpassant son rival. Ainsi, en France, au XVIII[e] siècle, Voltaire, à qui ses jaloux opposaient Crébillon, a joué au vieillard ce mauvais tour de refaire et de refaire mieux ses tragédies trop vantées. Nævius, en effet, a repris la légende de *Danae*; il a composé un *Equos trojanus* qui a fait oublier celui de Livius Andronicus, et qui, jusqu'au temps de Pompée[1], était peut être encore remis à la scène ; dans son *Andromacha*, il s'est emparé de la matière que Livius Andronicus avait traitée dans l'*Hermione*; et son *Hesiona* rappelle en bien des points, — rappelle pour la replonger dans l'oubli, — l'*Andromède* du vieux maître.

N'exagérons pas cependant : les anciens n'avaient pas de la propriété littéraire la même conception que nous; ils n'attachaient pas grande importance à l'originalité du sujet et ne trouvaient pas étonnant qu'un poète empruntât sa matière à l'un de ses devanciers; d'ailleurs, le nombre relativement restreint des sujets de tragédie chez eux explique un peu de pareilles rencontres. Mais enfin, Nævius

[1] Cicéron, *Ad Famil.*, VII, 1.

n'évitait pas ces coïncidences; et, quand il retraitait des tragédies déjà parues sur la scène latine, — avec la prétention de les surpasser, — il fallait bien qu'il s'en éloignât pour s'en distinguer : Livius Andronicus avait fidèlement traduit; forcément donc Nævius devait montrer une moindre docilité. Par conséquent, l'un des caractères de son imitation, c'était une plus grande liberté dans la reproduction du modèle grec.

Ensuite, Nævius a inventé la contamination. C'est Térence qui nous l'apprend, dans le prologue de l'*Andrienne :*

> « Id (la contamination de l'*Andrienne* et de la *Périnthienne* de Ménandre)
> isti (les ennemis de Térence)
> vituperant factum, atque in eo disputant
> Contaminari non decere fabulas.
> Faciunt ne intelligendo ut nil intelligant?
> Qui cum hunc accusant, Nævium, Plautum, Ennium
> Accusant, quos hic noster auctores habet,
> Quorum æmulari exoptat negligentiam
> Potius quam istorum obscuram diligentiam[1]. »

Térence, assurément, ne parle ici que de la comédie; mais, jusqu'à preuve du contraire, nous avons bien le droit de penser que Nævius ne s'est pas interdit le même procédé dans ses tragédies. Il lui

[1] Vers 15-21.

sera donc arrivé d'enrichir son modèle d'épisodes, d'événements, de personnages, de caractères, ou simplement de discours empruntés soit à d'autres pièces du même auteur, soit à des pièces voisines d'autres auteurs. Et nous pouvons même nous demander s'il n'aurait pas parfois introduit de tels changements de son invention. A l'exactitude sans gloire du traducteur (*obscuram diligentiam*), il a donc substitué l'indépendance de l'imitateur (*negligentiam*) : au lieu de copier, il a adapté. Jusqu'ici nous le voyons toujours s'attacher à un modèle ; mais, au lieu de le reproduire, même librement, il l'a, de propos délibéré, modifié et enrichi.

Il a fait plus : il en est arrivé à rejeter absolument tout modèle ; il a inventé par lui-même, et inventé des sujets nationaux. A-t-il composé, comme le croit Ribbeck, deux tragédies à sujets romains : *Romulus* ou *Lupus* et *Clastidium?* En a-t-il composé trois comme le croit Berchem : *Lupus* ou *Alimonium Romuli et Remi*, *Romulus*, et *Clastidium?* Peu nous importe ici. La seule chose importante, considérable même, c'est qu'il est le créateur des *fabulæ prætextæ*. Cette fois, son indépendance est absolue : la forme extérieure seule, le moule tragique est grec ; mais le sujet qui y a été coulé est exclusivement latin. Quand Nævius a mis sur la scène les légendes dont l'imagination romaine avait

décoré le berceau de la maîtresse du monde, ou les gloires toutes contemporaines dont Marcellus avait orné sa patrie en soumettant les Galates, il était abandonné à ses propres forces : c'est lui seul qui a su choisir le sujet, qui lui a donné la forme tragique, qui a inventé le caractère des héros, analysé leurs sentiments, composé leurs discours. Il a prouvé par là que le génie romain pouvait désormais se passer de lisières, et qu'il était, lui aussi, capable d'originalité.

Depuis son introduction à Rome, c'est la première étape du genre tragique ; et en si peu de temps, on voit quel vaste terrain a été conquis. Après Nævius et grâce à Nævius, l'acquisition faite par Livius Andronicus est devenue définitive ; après lui et grâce à lui, la tragédie peut être à la fois nationale et originale. Désormais, il est prouvé que les poètes romains peuvent faire des tragédies sans les copier servilement des Grecs, qu'ils peuvent et qu'ils doivent faire subir à leurs modèles les modifications qu'exige le goût des Romains, qu'ils ont même licence d'inventer des sujets inédits, en puisant dans le trésor de l'histoire ou de la légende nationales. C'est donc bien Nævius qui a définitivement acclimaté, c'est lui qui a greffé, — je ne dirai pas l'arbre, — mais l'arbuste que Livius Andronicus avait planté.

CHAPITRE IV

GENRES NATURALISÉS : LA TRAGÉDIE (*suite*)

ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE ROMAINE : ENNIUS

Livius Andronicus et Nævius sont donc, presque à titre égal, les deux fondateurs de la tragédie romaine : si le premier avait introduit le genre, en copiant servilement les modèles grecs, le second l'avait définitivement établi, grâce à son talent à la fois plus libre et plus réaliste. Après ces initiateurs, la période des débuts est close ; et c'est vraiment à l'apogée de la tragédie romaine que nous allons maintenant assister. En un court espace de temps, — la seconde moitié du IIIe siècle et la première moitié du IIe siècle avant Jésus-Christ, — nous allons trouver les trois grands poètes qu'elle a illustrés : Ennius, Pacuvius, de dix-neuf ans plus jeune qu'Ennius, Accius, de cinquante ans plus jeune que Pacuvius. C'est un automne fécond qu'a précédé un rapide printemps sans été, et que vient trop vite remplacer un stérile hiver.

Ennius, — c'est une chose à signaler tout d'abord, — n'est pas encore un Romain de Rome : il faudra attendre soixante-neuf ans pour rencontrer enfin, dans Accius, un poète tragique qui soit de naissance absolument indigène.

Je sais bien qu'Ennius a été de très bonne heure et très profondément latinisé. Il a appris le latin dès sa jeunesse ; car, né en 239 à Rudies, ville depuis vingt-sept ans soumise à la domination romaine, il a fait ses études à Tarente, occupée depuis 272 par une garnison romaine. Il a fait partie, comme centurion, du contingent que ses compatriotes avaient fourni aux Romains pendant la seconde guerre punique ; et, en Sardaigne, où il servait, il s'est lié avec Caton l'Ancien, alors questeur, qui l'a emmené à Rome. Là, il a vécu jusqu'à la fin de sa longue vieillesse, logeant avec d'autres poètes sur le mont Aventin, et membre de cette assemblée des écrivains, moitié confrérie, moitié académie, qui se réunissait au temple de Minerve ; il a donné des leçons de latin et de grec aux enfants ou aux jeunes gens de l'aristocratie ; et il s'est lié si intimement avec certains de ses élèves qu'il a fini par être considéré presque comme un membre de la famille des Scipions[1]. Chose inouïe alors et qui fit gronder Caton (que d'ailleurs irri-

[1] Il a été enterré dans le tombeau de famille des Scipions.

taient sans doute tant de liaisons aristocratiques), il accompagna le consul M. Fulvius Nobilior dans sa campagne contre les Étoliens, à titre presque officiel, et en qualité de poète historiographe autant que d'ami. Plus tard, en récompense, le fils de Nobilior, fondant des colonies à Potentia et à Pisaurum, y fit donner un domaine au poète, en même temps que le titre envié de citoyen romain. Enfin, non seulement sa vie, ses habitudes, ses amitiés furent toutes romaines, mais aussi ses sentiments : beaucoup de ses œuvres ont été consacrées à la gloire des familles de ses protecteurs, qui ne se sépare point de la gloire de Rome même[1]; ses *Annales* n'ont point d'autre but que de raconter et d'embellir la noble histoire de sa nouvelle patrie ; et rien n'est plus frappant que l'orgueil avec lequel il célèbre son titre de citoyen :

Nos sumus Romani, qui fuvimus ante Rudini.

Tout cela n'empêche pas que, par le lieu de sa naissance et par sa première éducation, Ennius ne

[1] C'est ce qu'il met surtout en lumière dans son épitaphe (cf. Cicéron, *Tusc.*, I, xv, 34) :

Adspicite, o cives, senis Ennii imaginis formam :
Hic vestrum panxit maxima facta patrum.
Nemo me lacrymis decoret, nec funera fletu
Faxit. Cur ? volito vivu' per ora virum.

fût helléno-osque. Des trois langues qu'il savait, et qui lui donnaient « trois âmes », *tria corda*[1], la dernière apprise était évidemment le latin. Dans sa petite ville calabraise, à côté de l'osque, on parlait le grec, et ce sont ces deux langues qu'il dut connaître d'abord. De même, tout le sud de la péninsule était depuis longtemps imbu de civilisation grecque, et c'est dans ce milieu hellénique que se forma son esprit. Il y paraît. Je ne veux point dire qu'Ennius n'était pas vraiment latin ; mais enfin il l'était d'une façon moins exclusive et — pour ainsi parler — moins agressive que Nævius. Nous ne le verrons donc point comme son prédécesseur chercher à réagir contre l'imitation grecque. Tout au contraire, il sera grec comme Livius Andronicus, avec l'indépendance en plus : et, par là, il réintégrera dans la tragédie et l'art, et la poésie, et la hauteur de pensées et de style que Nævius en avait un peu bannies.

En second lieu, ce qu'il nous faut noter encore, c'est le succès énorme qu'a rencontré Ennius, je ne dirai pas dans tous les genres, mais dans tous les genres sérieux : épopée, poésie didactique, poésie philosophique, poésie satirique, tragédie. Il a été très admiré du public romain : non seulement les nobles, comme nous l'avons vu, lui témoignaient

[1] Aulu-Gelle, *Nuits att.*, XVII, xvii, 1.

leur amitié, non seulement Caton s'était laissé séduire à son talent ; mais tout le peuple avait pour lui une sorte de vénération : ce fut le premier poète national, Livius Andronicus n'ayant été qu'un poète officiel, Nævius qu'un poète d'opposition. Sa gloire même lui a longtemps survécu ; et, jusqu'à Virgile, auquel on ne craignit pas de l'opposer, ce fut, dans la force du terme, l'Homère de la littérature latine. Cela est important : qu'un homme aussi universellement admiré ait cultivé la tragédie, c'est une preuve, ce me semble, que le public a bien pris goût à ce genre nouveau ; et, inversement, l'exemple d'un si grand homme, en accréditant encore la tragédie, confirme le public dans ce goût et encourage ses successeurs.

Le nombre des tragédies d'Ennius est assez considérable. Nous possédons les titres et les fragments d'environ vingt-quatre : *Achilles*, *Achilles Aristarchi*, *Ajax*, *Alcumeo*, *Alexander*, *Andromacha aechmalotis*, *Andromeda*, *Athamas*, *Cresphontes*, *Erechtheus*, *Eumenides*, *Hectoris lustra*, *Hecuba*, *Iphigenia*, *Medea exsul*, *Medea* (ou *Medea Atheniensis*), *Melanippa*, *Nemea*, *Phœnix*, *Telamo*, *Telephus*, *Thyestes*, *Ambracia*, et *Sabinæ* ; il est vrai que l'existence de cette dernière est un peu hypothétique : il n'y a que le rhéteur Julius Victor qui nous la fasse connaître par une brève allusion. A côté

d'un riche bagage tragique, c'est à peine si nous trouvons trace de deux comédies; *Caupuncula* et *Pancratiastes*. Et, tandis que nul n'a jamais contesté à Ennius une place d'honneur parmi les tragiques, on ne semble pas faire grand cas de ses comédies : dans son catalogue en vers des poètes comiques, Volcatius Sedigitus lui donne le dixième et dernier rang, et encore, par respect pour son antiquité : « *antiquitatis causa* ». Nous trouvons là une confirmation de deux de nos conclusions antérieures : oui, décidément, le public aime la tragédie, puisque le poète a été encouragé à tant produire et que les magistrats ont monté et payé tant de pièces; oui, Ennius a dû rehausser la dignité de la tragédie, puisque la nature de son génie le porte de préférence aux genres sérieux, et que la familiarité de la comédie semble ou si peu lui plaire ou si peu lui réussir.

Sur ces vingt-quatre tragédies, — si le chiffre est exact, — il en est deux qui traitent des sujets nationaux : *Sabinæ* et *Ambracia*. On voit quelle est la curieuse symétrie de ces deux pièces avec celles de Nævius : les *Sabinæ* sont empruntées, comme le *Romulus*, aux vieilles légendes nationales; *Ambracia* est tirée, comme *Clastidium*, d'un événement tout contemporain. Cette rencontre est-elle due au hasard ? On dirait plutôt qu'Ennius a voulu opposer

à chacune des *prætextæ* de l'inventeur, une *prætexta* qui lui fût de tous points comparable et sans doute la surpassât ; c'est ainsi qu'il a voulu rivaliser avec lui dans la poésie épique et qu'il a opposé les *Annales* au *Bellum punicum* de son prédécesseur.

Quant aux vingt-deux pièces à sujets grecs, elles se divisent en deux groupes égaux. Il y a d'abord les onze tragédies du cycle troyen. Ennius semble s'être proposé de mettre sur la scène romaine la légende tout entière depuis ses lointaines origines jusqu'en ses derniers événements ; du moins les principaux épisodes nous apparaissent-ils tour à tour, traités isolément et cependant rattachés les uns aux autres, comme autant de tableaux où seraient représentés les moments différents d'une même action. *Alexander*, ce sont les premières causes du désastre à venir ; c'est la naissance, la reconnaissance, l'entrée dans sa famille retrouvée du futur ravisseur d'Hélène, de cette « torche qui doit brûler Troie ». *Iphigenia*, *Telephus*, ce sont les débuts de l'expédition grecque, les obstacles qu'elle rencontre, les sacrifices qu'elle doit faire et les oracles qu'elle doit accomplir, pour surmonter ces difficultés. *Achilles*, *Achilles Aristarchi*, *Hectoris lustra*, c'est la matière même de l'*Iliade* répartie entre plusieurs pièces. *Ajax* et *Telamo*, *Andromacha*, *Hecuba* et *Eumenides*, c'est la peinture du

sort des vainqueurs et des vaincus, le récit des malheurs qui atteignent les premiers, le tableau des douleurs qui accablent les seconds. Ainsi ces pièces s'engendrent et se commandent l'une l'autre : elles forment, pour ainsi dire, chacune un acte d'une pièce plus grande et qui les comprend toutes. Au contraire, les onze autres pièces : *Alcumeo*, *Andromeda*, *Athamas*, *Cresphontes*, *Erechtheus*, *Medea exsul*, *Medea*, *Melanippa*, *Nemea*, *Phœnix*, *Thyestes*, restent isolées : dans chacune d'elles (sauf *Medea exsul* et *Medea*), c'est une légende nouvelle qui n'a point de rapport ou qui n'a qu'un rapport lointain avec les autres.

L'existence de ces deux groupes de pièces paraît prouver que, dans la Rome d'Ennius, la connaissance de la littérature grecque avait gagné à la fois en étendue et en profondeur. Elle a gagné en étendue; car les fables, jadis totalement inconnues du public, peuvent maintenant être représentées devant lui sans le surprendre ni le dépayser. Elle a gagné en profondeur; car les fables déjà connues le sont maintenant jusque dans leurs détails : chacune des tragédies du cycle troyen perdrait de son intérêt, si, à chaque fois, on ne voyait pour ainsi dire au-dessus d'elle, ou dans l'avenir ou dans le passé, l'épisode central de la ruine de Troie, qui est comme leur commun horizon : le poème de Nævius avait

dû, en effet, pleinement faire connaître à Rome la légende de la guerre de Troie.

Enfin, dans certaines de ces tragédies, Annius n'a pas craint, lui non plus, de reprendre des sujets déjà traités par ses prédécesseurs : *Achilles*, *Ajax*, *Andromeda*, *Athamas*, voilà des sujets traités par Livius Andronicus dans son *Achille*, son *Ajax*, son *Andromède* et son *Ino; Andromaque* a été déjà mise à la scène par Nævius. Et là encore, comme dans ses deux pièces *prætextæ*, Ennius semble implicitement affirmer qu'il ne redoute pas la comparaison, et promettre qu'il sera ou plus original, ou plus habilement original.

Quels sont maintenant les modèles qu'il a choisis ? La question est plus facile à résoudre pour Ennius que pour les deux premiers tragiques; car cette fois les témoignages extérieurs ne nous manquent pas, et l'étendue des fragments conservés permet d'instructives comparaisons.

Les *Glossæ Salomonis* nous disent : « Ennius a traduit presque toutes ses tragédies des grecs, la plupart d'Euripide quelques-unes d'Aristarque. » « *Tragœdias Ennius fere omnes ex Græcis transtulit, plurimas Euripidis, nonnulas Aristarchi.* » Que veut dire ce « *fere* » ? Est-ce une restriction qui ne vise que les deux *prætextæ ?* Ou bien l'auteur avait-il en vue aussi d'autres sujets grecs qui n'auraient

pas été empruntés à des modèles grecs? Il serait bien intéressant de répondre à cette question ; car, si Ennius avait composé dans le genre grec des tragédies originales, ce serait la plus considérable de ses innovations et le plus éclatant de ses mérites. Malheureusement, nous ne pouvons la résoudre.

En revanche, il nous est possible et de contrôler et de confirmer le « *plurimas Euripidis* ». Le témoignage de Cicéron[1], en effet, nous apprend que *Medea exsul* n'est autre que la *Médée* d'Euripide; celui de Varron[2] qu'*Alexander* est aussi son *Alexandre*, et *Andromacha* une autre de ses pièces ; celui d'Aulu-Gelle[3] que *Hecuba* est son *Hécube*. D'un autre côté une simple comparaison nous montre qu'*Iphigenia*, *Andromeda*, *Melanippa*, *Telephus* ont la même origine. Enfin on se demande si *Cresphontes*, *Erechtheus*, *Phœnix* ne sont pas imitées des tragédies d'Euripide qui portent le même titre, *Athamas* de son *Ino* et *Medea Atheniensis* de son *Égée;* si *Alcumeo* est l'*Alcméon* d'Euripide ou celui de Théodecte ; *Nemea*, l'*Hypsipyle* d'Euripide ou l'*Hypsipyle* première pièce d'une trilogie d'Eschyle ; *Thyestes*, les *Crétoises* d'Euripide ou l'un des nombreux *Thyestes* que nous offre le théâtre grec.

[1] *De Fin.*, I, II, 4 ; cf. *De optim. gen. dic.*, VI, 18.
[2] *De ling. lat.*, VII, 82.
[3] *Nuits attiques*, XI, IV.

Il est un peu plus difficile d'expliquer le « *nonnullas Aristarchi* » ; car l'*Achilles Aristarchi* est la seule pièce que, dans l'état actuel de nos connaissances, nous puissions attribuer à Aristarque.

Cette liste des modèles d'Ennius est d'ailleurs incomplète. Il nous faut y ajouter au moins Eschyle et Sophocle. *Eumenides* est sûrement imité d'Eschyle ; et il serait bien possible qu'*Hectoris lustra* fût imité d'une trilogie (les *Myrmidons*, les *Néréides*, les *Phrygiennes*) du même poète. *Ajax* est probablement emprunté à Sophocle, et *Telamo* doit fort ressembler à son *Teucer*. Quant à *Achilles*, cette pièce peut avoir été prise d'un des modèles de Livius Andronicus, Iophon, Cléophon, Carchinos ou Diogène.

En somme donc, c'est Euripide qu'Ennius a de préférence imité. Les raisons de ce choix sont multiples. D'abord Euripide est, des trois grands tragiques grecs, le plus proche dans le temps (puisqu'il est le dernier en date) et le plus proche dans l'espace (puisqu'il était joué dans la Grande-Grèce). C'était aussi le plus fameux, car ses œuvres étaient devenues à la mode et les auteurs les plus récents se rattachaient de préférence à son école. D'autre part, il y avait une sorte d'harmonie entre le goût du public romain et le talent d'Euripide. Ses pièces étaient mélodramatiques : plus agitées, plus remplies d'événements que celles de Sophocle

ou d'Eschyle, elles offraient une intrigue mouvementée, une action complexe, capables de séduire ce peuple épris de l'action. Elles étaient romanesques : pleines d'un pathétique à la fois plus vif et plus gros, elles prenaient aux entrailles ces naïfs auditeurs que la poésie humaine d'un Sophocle, surhumaine d'un Eschyle, eût laissés inattentifs et froids, parce qu'ils ne l'eussent pas comprise. Elles étaient philosophiques et riches en sentences morales, en préceptes applicables à la vie pratique ; et par là elles s'accordaient entièrement avec les instincts utilitaires des compatriotes de Caton. Enfin, il y avait aussi une certaine convenance entre la nature d'esprit d'Ennius et celle de son modèle : dans toutes les pièces d'Euripide, le poète romain sentait des tendances rationalistes et sceptiques qui charmaient en lui le traducteur d'Évhémère ; il y rencontrait des débats philosophiques, des thèses expressément posées, soutenues, puis combattues dans des discours antithétiques, et cela réveillait son goût de la philosophie et ses instincts de rhéteur ; et sa subtilité naturelle d'esprit, son amour de la discussion et de la casuistique y trouvaient amplement de quoi se satisfaire.

Mais ces modèles qu'Ennius imitait, comment les imitait-il ?

A en croire certains textes, nous serions tentés de lui dénier toute originalité. C'est d'abord, dans les *Glossæ Salomonis*, ce mot « *transtulit* » qui semble bien désigner une simple traduction. Puis, ce sont deux affirmations de Cicéron : dans le *De finibus*[1], il parle des pièces latines *traduites mot à mot des grecques*, « *fabellas latinas ad verbum e græcis expressas* », et il cite comme exemple la *Médée* d'Ennius; dans le *De optimo genere dicendi*[2], il s'en prend aux Romains qui affectent de mépriser les *traductions* des discours grecs, et qui admirent les traductions des poèmes : « *Est eorum in orationibus e græco conversis fastidium, nullum cum sit in versibus* », et il cite : « *Andromacham, aut Antiopam aut Epigonos latinas* ». C'est encore Aulu-Gelle : il rapporte quelques vers du début de l'*Hécube* d'Euripide, et, leur comparant les vers correspondants d'Ennius, il écrit[3] : « Dans sa *traduction*, Ennius a assez heureusement rendu ces vers. » « *Hos versus, Q. Ennius, cum eam tragœdiam verteret, non sane incommode æmulatus est.* » C'est enfin Varron : à deux reprises, pour *Alexander* et pour *Andromacha*[4], il rappelle des vers grecs dans lesquels Euripide faisait allusion au sens des

[1] I, II, 4.
[2] VI, 18.
[3] *Nuits attiques*, XI, IV.
[4] *De ling. lat.*, VII, 82.

noms propres de ses héros, et il blâme Ennius d'avoir *littéralement traduit* ces étymologies, incompréhensibles en latin : « *Imitari dum voluit Euripidem et ponere* ἔτυμον *est lapsus, nam Euripidis, quod Græca posuit,* ἔτυμα *sunt aperta.* » Voilà des textes formels, et qui semblent décisifs : Ennius n'est qu'un traducteur.

Mais encore faut-il examiner de plus près ces témoignages. Ni Aulu-Gelle ni Varron ne parlent d'une manière générale : ils font une allusion très précise, l'un à une pièce donnée, l'autre à des vers donnés ; et rien ne nous autorise à étendre à l'œuvre entière d'Ennius ce qu'ils disent d'une partie de cette œuvre, à des pièces entières ce qu'ils disent d'une partie de ces pièces. Cicéron, lui, a bien l'air de porter un jugement d'ensemble ; mais son témoignage est suspect. Dans les deux passages dont il s'agit, il veut en effet justifier la traduction en latin des philosophes et des orateurs grecs ; il est naturel, alors, qu'avec ses habitudes d'avocat il déforme un peu les faits pour les besoins de sa cause, qu'il se cherche des exemples et des précédents, et qu'il exagère la servilité des poètes tragiques romains. Lui-même, d'ailleurs, il se contredit, et, dans les *Académiques*[1], il atteste que ses compatriotes ont reproduit le fond, mais non la

[1] I, III, 10.

forme, le sens, mais non les mots de leurs modèles : « ... *Ennius*, *Pacuvius*, *Accius*, *multi alii*, *qui non verba sed vim Græcorum expresserunt poetarum.* » Nous voilà bien avancés d'avoir consulté les auteurs ! Cherchons donc à résoudre la question par nous-mêmes.

Eh bien ! il est certain qu'Ennius a parfois littéralement traduit les originaux grecs qu'il suivait, et principalement les tragédies d'Euripide. Outre les exemples cités plus haut d'*Hecuba*, d'*Andromeda*, d'*Alexander*, une étude détaillée des fragments permet d'en relever un certain nombre[1]. A côté de ces traductions incontestables, on trouve encore certaines imitations caractéristiques, qui montrent avec quelle fidélité Ennius a bien souvent reproduit Euripide. — C'est la mise en scène : le début d'*Andromeda* offre un spectacle pittoresque et émouvant, destiné à frapper l'imagination et à remuer la sensibilité du spectateur, qui est tout à fait dans le goût d'Euripide. — C'est le costume des héros : Télèphe, Thyeste se présentent déguisés, méconnaissables, couverts des haillons du mendiant ou de l'exilé ; et nous savons que c'était là une manie d'Euripide et qu'Aristophane lui reprochait de dégrader, par cette affectation, la noblesse du genre tra-

[1] *Ajax*, I ; *Hecuba*, IV, VI, VII, IX ; *Iphigenia*, I, II ; *Medea exsul*, II, III, VI, XII ; *Telephus*, I, IV, VI ; *Inc. nom. frag.*, XX, XXI ; etc.

gique. — C'est la constitution même de la tragédie dans ses petits détails, la coupe et la distribution des vers : dans *Iphigenia*, la dispute d'Agamemnon et de Ménélas conserve la forme stichomythique qu'elle avait dans la pièce d'Euripide. — Ailleurs enfin, ce sont d'autres traces plus délicates à saisir, mais non moins significatives : ainsi, dans *Alcumeo*, le sceptique Romain, malgré l'exemple d'Eschyle, n'a pas osé montrer sur la scène les Erinnyes acharnées à la poursuite de leur victime : il a préféré suivre la prudente réserve du poète philosophe, son maître favori.

Voilà qui paraît bien confirmer les premiers textes que je citais tout à l'heure ; mais voici qui définitivement les infirme :

D'abord, *Ennius ne réussit pas toujours à être exact*. Il y a dans ses œuvres des passages où il s'écarte de son modèle, sans le vouloir, semble-t-il, et faute de l'avoir bien compris : ainsi, Ribbeck a pu signaler un véritable contresens qu'il a commis dans sa *Medea exsul*[1].

Puis, *il ne cherche pas toujours à être absolument exact*. Souvent, au lieu de traduire, il paraphrase ; son imitation devient plus libre. Mais on dirait qu'il ne veut rien de plus qu'attester son indépendance ; car, en bien des cas, on ne peut pas croire qu'il y

[1] Fr., II.

ait à ces modifications du texte une raison sérieuse. Ce sont sans doute des difficultés métriques, ou des obstacles du même genre, qui l'ont seuls empêché de reproduire tel quel le texte qu'il avait sous les yeux. Ainsi, dans *Hecuba*, là où le grec disait : « O nuit obscure », le latin dit : « O nuit semée d'étoiles[1] » ; dans *Andromeda*, le poète grec décrivait « le char de la nuit parcourant le ciel étoilé », le poète latin semble faire des étoiles un ornement du char lui-même[2] ; dans la *Médée* d'Euripide, le chœur, épouvanté des desseins criminels de Médée, s'écrie : « O dieux ! regardez cette femme, avant qu'elle commette le crime » ; dans *Medea exsul*, il prononce cette formule malheureuse[3] : « O dieux ! contemplez ce crime, avant qu'il soit accompli. » On voit par ces exemples que les changements en question sont insignifiants : ni le sens, ni le mouvement même ne sont modifiés ; seuls, les mots qui les expriment sont légèrement altérés ou transposés. De pareils faits se reproduisent bien souvent[4], et ils justifient le dernier jugement de Cicéron : « *Vim non verba expresserunt* ».

Enfin, outre ces inexactitudes ou involontaires

[1] Fr. IV.

[2] Fr. I.

[3] Fr. XIV.

[4] *Andromeda*, I, II ; *Eumenides*, I, II, III, IV ; *Hecuba*, II, V ; *Iphigenia*, IV, V, VI ; *Medea exsul*, VII ; *Melanippa*, IV, etc.

ou quasi involontaires, *Ennius est quelquefois inexact de parti pris.*

Il change la forme métrique. Autant qu'on en peut juger, il en prend à son aise avec les mètres de son modèle. Suivant son goût à lui, ou son caprice, il emploie tel ou tel rythme, sans se soucier ni de conserver ceux d'Euripide, ni d'user de ryhtmes analogues ; des ïambiques remplacent les anapestes du texte grec [1], des octonaires et des septénaires trochaïques les trimètres [2], des tétramètres dactyliques les ïambes [3], des septénaires trochaïques les mètres lyriques [4], etc.

Il change la forme littéraire. Quelquefois, il développe en plusieurs vers une idée trop brièvement exprimée dans l'original ; il ajoute un trait pittoresque ou un détail expressif. Ainsi, dans un fragment d'*Hecuba* [5], il exprime en deux vers la perfidie qui caractérise les barbares, tandis que le texte grec se contente d'un seul ; dans *Iphigenia* [6], il complète la description du jour naissant en ajoutant le chant des oiseaux, trait pittoresque qui manque dans l'original, et qui pourtant lui a

[1] *Medea exsul*, IV ; *Hecuba*, II.
[2] *Medea exsul*, V ; *Hecuba*, IX.
[3] *Medea exsul*, XIII.
[4] *Medea exsul*, XIV.
[5] Fr., XIII.
[6] *Inc. nom.*, XXIII.

été inspiré par le passage antérieur où le poète grec, dépeignant le calme de la nuit, signalait le silence des oiseaux ; quand Médée, déjà résolue à leur donner la mort, salue ses enfants, il lui met dans la bouche une formule solennelle : « *Salvete optima corpora*[1] » dont la solennité même produit un assez heureux effet.

Plus souvent, au contraire, et conformément au génie latin, il concentre et condense[2]. Il semble surtout s'être proposé de donner à l'expression une forme plus concise et plus frappante, l'allure et la force de la sentence. « Qu'une humble naissance a d'avantages ! s'écrie Agamemnon dans Euripide. Il leur est permis à eux (les humbles) de pleurer et de tout dire ; mais le noble n'a pas ce droit. » Cela devient dans Ennius une maxime générale plus brève et plus impersonnelle :

> « Plebes in hoc regi antistat loco : large licet
> Lacrumare plebi, regi honeste non licet. »[3]

Ou bien il renforce la pensée par des antithèses énergiques : « C'est moi qui serai châtié, quand c'est toi qui commets la faute ? C'est toi qui as tort, et c'est moi qui serai accusé ? Pour ses crimes, Hélène

[1] *Medea*, XIII.
[2] *Médée* d'Euripide, 502 ; *Medea exsul*, X et *passim*.
[3] *Iphigenia*, VII.

reviendra parmi nous, et la vierge innocente périra ? Tu reprendras ta femme, et ma fille sera immolée ? »

« Egone plectar, tu delinquas ? Tu pecces, ego arguar ?
Pro malefactis Helena redeat, virgo pereat innocens ?
Tua reconcilietur uxor, mea necetur filia [1] ? »

dit Agamemnon à Ménélas.

D'autres fois enfin, Ennius s'éloigne de son modèle pour produire un effet esthétique propre à la langue latine. Quand il écrit :

« ... Cœlum nitescere, arbores frondescere,
Vites lætificæ pampinis pubescere,
Rami baccarum ubertate incurviscere,
Segetes largiri fruges, florere omnia.
Fontes scatere, herbis prata convestirier [2] »,

il traduit Eschyle ; mais il a visiblement cherché je ne sais quel agrément dans la répétition symétrique des membres de phrases et dans l'allitération ; et son modèle ne lui en donnait pas l'exemple.

Il introduit certains changements de détail, pour se conformer aux mœurs, aux habitudes, ou au langage des Romains. — Comme Plaute, qui parle de

[1] *Iphigenia*, VI.
Euménides. Inc. inc. fr., LXXII.

« triumvirs » à Thèbes ou de « préteurs » dans les villes grecques, il emploie des termes romains en dépit de la couleur locale : « *imperator*[1] » dans *Achilles Aristarchi*, « *plebs*[2] » dans *Telephus* ou dans *Iphigenia*. — Il place, dans ses pièces grecques, des personnages exclusivement romains : le chœur de *Medea exsul* est composé de matrones, « *matronæ opulentæ, optumates*[3] ». — Il substitue aux dieux grecs les divinités romaines : dans Euripide, le chœur, voyant Médée prête à commettre son crime, invoque la terre et le soleil (Γᾶ..., ἀκτὶς Ἀελίου), l'une qui ne doit point supporter, l'autre qui ne doit point éclairer une pareille horreur[4]. Ennius les remplace par Jupiter et par Phœbus[5] ; Jupiter n'a rien à faire ici, mais c'est le grand dieu romain. — Enfin, nous trouvons même des formules rituelles ou juridiques exclusivement romaines : quand il est question du mariage d'Andromède, un personnage prononce la formule exacte du *justum matrimonium* :

« Liberum quæsundum causa, familiæ matrem tuæ[6]. »

[1] Fr., I.
[2] *Telephus*, II ; *Iphigenia*, VII.
[3] Fr., XIV.
[4] Euripide, *Médée*, 1251.
[5] Fr., XIV.
[6] Fr., II.

Il corrige nettement son texte ; et, sans en changer encore l'idée générale ni l'allure, il y introduit pourtant des modifications notables. Parfois, il renforce une idée qui lui plaît et l'enrichit d'exemples. « Qu'est-ce qu'un devin ? — demande Achille, dans l'*Iphigénie* d'Euripide[1], — un homme qui dit beaucoup de mensonges, et quelques vérités par hasard. » Cette négation hardie enchante Ennius : il la reprend, il la développe, il la rend plus piquante en rappelant le mot fameux de la servante Thrace à Thalès : « Il cherche au ciel les signes des astrologues ; il épie s'il voit paraître ou la chèvre, ou le scorpion, ou quelque autre constellation au nom de bête. Mais, ce qui est à ses pieds, il ne le voit pas : ne fouille-t-il pas la profondeur des cieux[2] ? »

Ou bien ses modifications proviennent d'un besoin de logique et de clarté. La nourrice de Médée, dans le prologue de la pièce grecque, s'écrie : « Plût au ciel que jamais le navire *Argo* n'eût volé vers les rivages de la Colchide, à travers les Symplégades bleuâtres ; que jamais, dans les forêts du Pélion, la hache n'eût fait tomber les pins, et que la main des héros qui allèrent conquérir la Toison d'or pour Pélias n'eût jamais fait mouvoir les rames[3] ! » C'est

[1] Euripide, *Iphigénie*, 956.
[2] Fr., VII.
[3] *Médée* d'Euripide, 1.

là le mouvement naturel de la pensée : la nourrice songe d'abord à la seule chose véritablement déplorable, l'arrivée du navire *Argo* dans le pays de Médée; à la réflexion seulement, elle aperçoit et déplore à leur tour les circonstances qui ont précédé et favorisé cette funeste navigation. Ennius, lui, procède tout autrement : « Plût aux dieux que jamais dans les forêts du Pélion la hache n'eût fait tomber les pins ; que jamais on n'eût commencé à construire ce navire, que maintenant on appelle *Argo*, parce que des héros argiens y sont montés, pour aller en Colchide, sur l'ordre du roi Pélias, conquérir par ruse la Toison d'or[1]. »

Il a remarqué fort sensément, — trop sensément, — que l'arbre a été coupé avant que le navire *Argo* n'ait commencé son voyage ; et, dès lors, il suit exactement l'ordre à la fois logique et chronologique : 1° l'arbre coupé ; 2° le navire construit ; 3° le voyage ; et, pour plus de clarté encore, il y ajoute des explications (étymologie du nom d'Argo). Sans doute, cela tient à ce que le public connaissait encore mal la légende et qu'il était bon de l'en instruire dans le détail et avec ordre ; mais, évidemment, c'est aussi par amour de la logique et de la froide raison qu'Ennius a corrigé ici un désordre,

[1] *Medea exsul*, I.

dont il n'a point compris les motifs esthétiques et psychologiques.

Enfin, Ennius ne s'interdit point des changements bien plus considérables et qui portent sur le fonds lui-même. Il prête à ses personnages des sentiments nouveaux : Hécube, quand elle a crevé les yeux de Polymnestor, croit avoir justement puni par ce crime le crime du traître, et elle remercie les dieux de s'être faits ses complices :

« Jupiter, tibi summe tandem mala re gesta gratulor [1] ; »

voilà un sentiment quasi sacrilège, voilà une violente antithèse, auxquels rien ne correspond dans le texte grec.

Il modifie certains traits de leur caractère. Médée a obtenu de Créon le sursis qu'elle implorait : il lui laisse un jour pour se préparer à l'exil. Elle en veut profiter pour se venger. Dans Euripide, du premier coup son plan est formé, et elle l'annonce clairement : « Il m'accorde un jour ; un jour me suffit pour abattre mes trois ennemis, le père, la fille et l'époux. » Dans Ennius, au contraire, elle profère des menaces terribles, mais vagues : « L'insensé ! aujourd'hui, il m'a imposé des limites où je saurai faire tenir ma colère et son malheur. J'y

[1] Fr., x.

préparerai mes chagrins, mais son deuil, mon exil, mais sa perte[1]. » On dirait qu'Ennius lui prête un caractère moins entier, moins ouvertement cruel que celui de la Médée grecque : l'idée de la vengeance se présente bien à son esprit ; mais les détails du crime sont encore laissés dans l'ombre, soit qu'elle ne les ait pas médités, soit qu'elle se refuse à les exprimer.

Il change les événements. Peut-être ajoute-t-il des épisodes ; il en supprime certainement. Dans l'*Andromède* d'Euripide[2], après la délivrance de la jeune fille, se célèbre une sorte de fête ; c'est comme un joyeux intermède, où Persée, invité à raconter ses aventures, débute par le vers fameux : « Il est doux de se souvenir des maux passés. » Or Cicéron, citant ce vers en latin, le donne comme traduit par lui-même : « *Concludam, si potero latine : Græcum enim hunc versum nostis omnes*[3]. » Si Ennius avait traduit ce passage, assurément, avec sa connaissance de l'ancien théâtre latin, et son admiration particulière pour le vieux poète, Cicéron n'eût point manqué de le rappeler : de son silence il nous faut donc conclure que c'était

[1] *Medea exsul*, IX. — Remarquez les antithèses et les oppositions de mots du dernier vers. « *Mihi moerores, illi luctum, exitium illi, exilium mihi.* »

[2] Euripide, *Andromede*, fr., 131.

[3] *De fin.*, II, XXXII, 105.

là un épisode supprimé dans l'*Andromeda* latine.

Il change même les personnages. Dans son *Iphigénie à Aulis*, Euripide a fait paraître un chœur de jeunes femmes : attirées par la curiosité au camp des Grecs, elles assistent, sans y prendre part, à tous les événements ; et leur sexe, qui les empêche d'agir, les rend plus sensibles encore aux malheurs de la mère et de la fille. Ennius a remplacé cette troupe gracieuse par un chœur de guerriers : en vers rudes et prosaïques, où les mêmes mots reviennent comme à plaisir, ils déplorent leur oisiveté, ils réclament ces champs de bataille qui leur ont été promis : « Celui qui ne sait que faire de son loisir a plus à faire que celui qui a quelque affaire qui l'occupe. Car, le soldat qui a quelque chose de prescrit à faire, il le fait, il s'y applique, il s'y donne de tout son esprit et de tout son cœur. Mais l'oisif, dans son oisiveté, il ne sait ce qu'il veut. C'est ainsi qu'il en est pour nous : on n'est ni en paix, ni en guerre ; on va ici, puis là ; quand on est là, on s'amuse à aller ici ; notre esprit flotte incertain : on passe le temps comme on peut. »

« Otio qui nescit uti, plus negoti habet
Quam si quoist negotiosum quo utitur negotium.
Nam quoi quod agat institutumst militi negotium,
Id agit, id studet, ibi mentem atque animum delectat suum.
Otioso, in otio animus nescit quid velit.

Hoc idem hic est : enim neque domi nunc nos nèc militiæ [sumus.
Imus huc, hinc illuc : cum illuc ventum est, ire illinc lubet :
Incerte errat animus ; præter propter vitam vivitur [1]. »

Quelle différence avec les strophes du poète grec ! Mais comme on saisit bien le motif qui a dicté son choix à Ennius. Il a voulu que le chœur ne fût pas simple spectateur, mais acteur : ces guerriers mécontents, par leurs plaintes, par leurs réclamations, jouent un rôle effectif : ils renforcent d'autant les exigences de Ménélas et de Calchas, ils affaiblissent d'autant la résistance d'Agamemnon, qui est leur général en même temps qu'il est père. Ennius a voulu les faire agir sur les personnages de la pièce, au lieu de leur faire émouvoir la pitié des spectateurs : il a cherché à produire un effet dramatique au lieu d'un effet poétique.

Enfin, à l'exemple de Nævius, Ennius a enrichi, a chargé de plus de matière les sujets qu'il empruntait, grâce à la contamination. Nous en avons le témoignage de Térence dans le prologue de l'*Andrienne*, que j'ai cité plus haut. Malheureusement, l'état des fragments des tragédies d'Ennius ne nous permet pas de retrouver d'une façon très sûre les traces de ces contaminations. Le fragment XV de *Medea exsul* paraît, selon Ribbeck, inspiré

[1] Fr. III.

du fragment 879 n. d'Euripide; il faut croire qu'Ennius a concurremment employé dans sa tragédie la *Médée* et cette autre pièce perdue. Si deux vers de Plaute dans la *Cistellaria*[1] sont bien, selon la supposition de Ladewig, une parodie de l'*Ajax* d'Ennius, comme le second de ces vers rappelle d'une façon évidente un fragment des *Thraces* d'Eschyle, il faudrait admettre que, dans son *Ajax*, Ennius a utilisé à la fois et les *Thraces* d'Eschyle, et l'*Ajax* de Sophocle. *Eumenides* semble bien être une tragédie isolée; il n'est point téméraire de se demander si Ennius n'a pas fondu dans cette pièce unique les trois pièces qui composent la trilogie d'Eschyle. *Hectoris lustra* ne résulterait-elle point de la condensation des trois tragédies d'une autre trilogie d'Eschyle : les *Myrmidons*, les *Néréïdes*, les *Phyrgiennes? Andromacha æchmalotis* ne serait-elle point issue de la fusion des *Troyennes* et de l'*Hécube* d'Euripide? *Cresphontes* est peut-être simultanément imitée d'une pièce d'Euripide et d'une pièce de l'époque ultérieure. Enfin, c'est peut-être à la pièce de Sophocle que le poète latin doit les événements ou les épisodes nouveaux qu'il aurait introduits dans son *Iphigenia*. Ce ne sont point là des certitudes, mais ces hypothèses sont du moins autorisées par l'affirmation si formelle de Térence.

[1] III, 2.

On le voit, — et je n'ai point parlé de deux *prætextæ*, — il faut restituer à Ennius le mérite d'une certaine originalité ; et ce serait le calomnier que d'en faire un imitateur servile des Grecs en général et d'Euripide en particulier.

Je n'ai pas hésité à entrer dans de minutieux détails pour mieux montrer quelle place importante occupent les œuvres d'Ennius dans l'histoire de l'évolution du genre tragique à Rome.

Avant lui, la tragédie était acclimatée à Rome ; — par son talent et par sa gloire, il l'y a rendue populaire, et il a encouragé ses successeurs à se lancer dans la même voie. Elle n'occupait point la place prépondérante qui lui convient, et la comédie lui faisait une heureuse concurrence ; — tragique par vocation, comme il était épique et philosophe, il l'a remise au premier rang parmi les genres favoris du public. Elle était un peu terre à terre et comme affaissée sur elle-même, parce que Nævius l'avait trop violemment latinisée ; — il lui a rendu sa hauteur et sa dignité, en s'inspirant avec une fidélité discrète de l'art des poètes grecs. Elle s'était étroitement cantonnée dans un cercle assez restreint de sujets ; — il l'a enrichie, il lui a fait connaître le trésor des légendes grecques, où elle pourra désormais puiser des sujets nouveaux, sans lui interdire les sujets romains. Elle s'était attardée dans l'imi-

tation d'une école de décadence; — il lui a proposé de plus dignes modèles, et, en s'adressant de préférence au dernier des grands classiques, il a préparé les voies à ses successeurs, qui s'adresseront, eux, à Sophocle et à Eschyle, comme à Euripide lui-même. Enfin, en conciliant habilement l'imitation et l'originalité, il a su en faire un genre essentiellement romain, malgré ses origines grecques : il l'a faite citoyenne comme lui-même, et il a montré à ses successeurs la méthode qu'ils suivront désormais.

Ce sont là de grands services et qui justifient sa gloire comme poète tragique, l'admiration de Cicéron, et la nôtre.

CHAPITRE V

GENRES NATURALISÉS : LA TRAGÉDIE (*suite*)

ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE ROMAINE : PACUVIUS

Il n'y a guère entre Ennius et Pacuvius qu'un trait de ressemblance : comme son prédécesseur, Pacuvius est seulement un Romain d'adoption. Il était né à Brindes, vers l'an 534 de Rome (220 av. J.-C.) et était fils de la sœur d'Ennius : il se trouvait donc, ainsi que son oncle, helléno-osque d'origine. Comme lui encore, il a été de bonne heure latinisé : sa patrie était colonie romaine dès avant sa naissance (244); il n'était point très âgé quand son illustre parent l'attira à Rome et le fit vivre dès lors dans l'intimité des grands, ses protecteurs et ses amis, des Lælius et des Scipion; enfin, il est resté dans la ville pendant la plus grande partie de sa vie, et, s'il s'est retiré à Tarente, ce n'a été que pour s'y reposer et y mourir, vers l'âge de quatre-vingts ans, et sa carrière dramatique achevée. Malgré cela, chez lui comme chez son oncle, — plus

peut-être que chez son oncle, — de cette origine étrangère, il est resté des traces. Ainsi, sa langue n'est point très pure : Cicéron lui-même l'avoue[1] ; et Lucilius s'est plu à relever dans ses tragédies les provincialismes, les archaïsmes et les hellénismes qui les déparent[2]. Ce ne sera donc point lui encore le tragique vraiment romain que nous attendons, que nous espérons depuis les débuts de la tragédie romaine.

En revanche, des traits assez originaux le distinguent non seulement d'Ennius, mais encore de tous ses prédécesseurs. D'abord, il est le premier poète latin qui se soit consacré *exclusivement* à la tragédie. Tous les autres, Livius Andronicus, Nævius, Ennius, ont écrit à la fois des épopées, des tragédies, des comédies : Livius a même tenté la poésie lyrique, Ennius la poésie didactique, la poésie philosophique, la satire, etc. Il est vrai qu'on cite des satires de Pacuvius : Diomède nous dit : « *Satira... carmen... quale scripserunt Pacuvius et Ennius*[3]. » Mais ce témoignage est unique, et l'on peut se demander si le renseignement qu'il nous donne est exact ; en admettant même qu'il soit véridique, le silence général des auteurs et des

[1] « *Male locutus* » (*Brutus*, LXXIV, 258).
[2] *Sat.*, XXVI, 30.
[3] III, p. 485.

grammairiens nous ferait du moins croire que ces ouvrages ont eu bien peu d'importance. Pacuvius s'est donc « spécialisé ». Est-ce une preuve que le genre tragique a désormais pris conscience de lui-même? qu'il s'est plus nettement séparé de la comédie? que le public, formé par les écrivains antérieurs, sent mieux la différence des deux genres, et qu'il voit mieux dès lors quelle espèce particulière de plaisir il doit demander aux diverses espèces d'ouvrages dramatiques? Si l'on remarque que la comédie depuis Plaute a déjà ses auteurs à elle et son existence à part, on peut, je crois, admettre cette différenciation des genres et noter ici une étape importante dans l'histoire de la tragédie latine.

Ce qui nous frappe ensuite, c'est le petit nombre de ses pièces. Il en a écrit quatorze, une *prætexta : Paulus*, et treize *palliatæ : Antiopa*, *Atalanta*, *Armorum judicium*, *Chryses*, *Dulorestes*, *Hermiona*, *Iliona*, *Medus*, *Niptra*, *Pentheus*, *Periboea*, *Protesilaus* et *Teucer*. C'est là un bagage littéraire bien inférieur — comme quantité — à celui de ses prédécesseurs. Livius Andronicus est ici hors de comparaison : il a été un initiateur, il a dû créer les genres, se former une langue littéraire, inventer presque une versification ; on ne saurait s'étonner qu'il ait peu produit ; et encore, s'il n'a que neuf tragédies, il a ses comédies, et son épo-

pée; mais Nævius, outre son poème épique, a donné plus de quarante pièces tragiques ou comiques; mais Ennius, qui a écrit tant de choses, a laissé vingt-quatre tragédies, près du double; mais Accius en produira à peu près cinquante, plus de trois fois autant.

Cette espèce de stérilité doit évidemment tenir au tempérament propre du poète : ce n'était pas sans doute un écrivain d'inspiration et de verve, mais bien de travail lent et réfléchi. Ajoutons-y qu'il n'a pas été comme les autres un pur homme de lettres : il avait d'autres occupations, il peignait, et Pline l'Ancien a vu, au forum Boarium, dans le temple d'Hercule, un de ses tableaux qui y était conservé[1] : une partie de son temps était donc enlevée aux lettres. Mais il reste une dernière raison plus intéressante pour nous : Pacuvius semble avoir cherché à se distinguer de ses prédécesseurs, en ne traitant point les mêmes sujets, en ne traitant point les sujets de la même façon, en combinant l'imitation de plusieurs modèles, etc. Par suite de cette tendance, il était astreint à une plus longue réflexion, à un travail plus attentif que tous ses devanciers, et l'on comprend alors qu'il ait moins écrit qu'eux tous.

Au simple examen des titres de ses pièces, on

[1] *Nat. Hist.*, XXXV, VII.

voit tout de suite combien rarement notre poète s'est rencontré avec ses prédécesseurs. Une seule de ses tragédies paraît traiter sous le même titre, et à peu près de la même façon, un sujet déjà représenté sur la scène romaine : c'est *Hermiona*, qui reproduit l'*Hermiona* de Livius. Partout ailleurs, quand la matière est identique, du moins la ressemblance est évitée, et dans le développement de l'intrigue, et dans la peinture des caractères, et jusque dans le titre. *Armorum judicium* rappelle évidemment les *Ajax* de Livius et d'Ennius ; cependant, ce n'est point le même drame : ceux-ci mettent exclusivement en scène la folie d'Ajax, et leur pièce, comme celle de Sophocle, commence seulement après le prononcé de la sentence ; ici, au contraire, les plaidoyers, les débats, le jugement sont le centre et forment le vrai sujet de la tragédie. *Teucer*, c'est le *Télamon* d'Ennius ; mais, comme l'indique le titre, le héros est changé, les personnages du premier plan passent au second, et inversement, en sorte que l'axe de la tragédie se trouve déplacé et l'intérêt transposé. Quant au *Dulorestes*, si le poète y traite le même sujet que Livius dans son *Égisthe*, — ce qui est possible, — à coup sûr cependant la légende choisie et l'intrigue sont autres. Visiblement, tandis qu'Ennius n'hésitait nullement à reprendre une matière déjà traitée par un devan-

cier, tandis que Nævius affectait de le faire, Pacuvius, plus timide ou plus novateur, l'évite le plus qu'il peut.

On s'explique ainsi qu'il ait absolument négligé et la partie centrale de la légende troyenne tant de fois utilisée par Livius, Nævius et Ennius, et la partie antérieure, tant exploitée par Ennius. Il semble qu'il ait jugé ces légendes épuisées, et que, pour éviter toute concurrence, il se soit attaché plutôt aux événements ultérieurs. Ses sujets, il les emprunte à la *Petite Iliade*, aux *Nostoï*, à la poésie cyclique. Ce sont les aventures des vaincus : *Iliona* est l'histoire du dernier des Priamides ; plus souvent les épreuves des vainqueurs : *Armorum judicium*, *Teucer*, illustrent chacun un épisode de l'histoire des fils de Télamon, *Dulorestes*, *Chryses*, *Hermonia*, de l'histoire des Atrides ; *Niptra*, de l'histoire d'Ulysse. Si *Protesilaus* se rattache à la légende troyenne, elle n'en fait point partie intégrante. Et les autres sujets sont pris à des cycles divers : *Antiopa* au cycle thébain, *Periboea* au cycle étolien, *Atalanta* au cycle arcadien, *Pentheus* au cycle bachique, et *Medus* au cycle des Argonautes.

A part les quatre pièces que je citais plus haut (*Hermiona*, *Armorum judicium*, *Teucer*, *Dulorestes*), Pacuvius a donc introduit sur la scène romaine des sujets entièrement nouveaux. Voyons maintenant

si c'est là sa seule originalité, s'il prend ou non les mêmes modèles, et s'il les imite de la même façon que ses prédécesseurs.

Cette question des modèles n'est guère plus facile à résoudre pour Pacuvius que pour les autres ; et, pour lui comme pour eux, il nous faut poser quelques points d'interrogation. *Armorum judicium* est évidemment le *Jugement des armes* d'Eschyle ; mais *Atalanta* est-elle l'*Atalante* d'Eschyle, ou celle d'Aristias, ou encore la *Parthénopée* soit d'Astydamas, soit de Dionysios? Il est à peu près certain que *Niptra* est la tragédie de Sophocle, *Niptra* ou *Odysseus acanthoplex*, et *Teucer* le *Teucros* du même ; mais est-il sûr que *Chryses* et *Hermiona* soient imitées des pièces de Sophocle qui portent le même nom? Le témoignage de Cicéron[1] nous apprend qu'*Antiopa* est l'*Antiope* d'Euripide, *Periboea* paraît bien être son *Oïneus*, et *Pentheus* ressemble fort à ses *Bacchantes ;* mais *Protesilaus* est-elle son *Protésilas ?* Quant au *Dulorestes*, nous avons l'embarras du choix entre les *Choéphores* d'Eschyle et les deux *Electre* de Sophocle et d'Euripide, sans que rien nous permette de nous décider. Enfin, pour *Iliona* et *Medus*, nous ignorons absolument quel en peut être le modèle.

Ainsi donc, autant que nous en pouvons juger,

[1] *De optim. gen. dic.*, VI, 18.

Pacuvius aurait à peu près également imité Sophocle et Euripide. Or, jusqu'ici (nous l'avons remarqué au passage), Sophocle, comme Eschyle du reste, avait été un peu sacrifié par les tragiques romains : c'était plutôt à Euripide ou même à ses successeurs qu'ils aimaient à s'adresser. Pacuvius a rompu cette tradition. Y a-t-il à cela une raison vraiment littéraire? Celui qu'Horace appelle le « docte » Pacuvius[1], très versé dans la littérature grecque classique, aurait-il mieux qu'un autre senti les mérites propres de Sophocle? Est-ce bien par un choix réfléchi, est-ce par une véritable préférence qu'il a pris pour modèle l'auteur d'*Œdipe-Roi?* A parler franc, j'en doute un peu : d'abord Pacuvius n'abandonne point Euripide; il le met encore sur le même rang que Sophocle et semble donc être assez indifférent entre eux ; mais, surtout, il n'emprunte à Sophocle que ses sujets, et point ses qualités ni ses tendances; il lui demande les matières dont il a besoin, mais c'est pour les traiter dans le goût d'Euripide plutôt que dans le goût de Sophocle lui-même. C'est donc qu'il ne le juge point supérieur. Alors, s'il s'est adressé à lui, ce serait par amour de la nouveauté, ce serait précisément parce que ses devanciers l'avaient négligé, et pour cette raison seule.

[1] *Épitres*, II, I, 56.

Les modèles une fois choisis, reste à savoir comment Pacuvius les imite. Ici encore, et pour une des pièces au moins, Cicéron semble dénier à son compatriote toute originalité. « Y a-t-il quelqu'un qui soit assez ennemi du nom romain, pour mépriser ou rejeter soit la *Médée* d'Ennius, soit l'*Antiope* de Pacuvius? pour avouer qu'il aime ces mêmes pièces chez Euripide, et haïr les lettres latines[1]? Mais, nous l'avons vu, il faut, en cette matière, se défier du témoignage de Cicéron; et nous avons au contraire des preuves certaines que Pacuvius n'a pas si littéralement traduit.

Il ne s'interdit pas les *suppressions*. Dans le *Teucer* de Sophocle[2], alors que Teucer se désole de la mort de son fils, Oïlée cherche à le consoler : il lui adresse les exhortations banales, il le rappelle au courage et à la résignation. Mais, à ce moment, il apprend lui-même la mort de son propre fils, et la philosophie qu'il avait à supporter les maux d'autrui l'abandonne subitement : lui aussi, il gémit et se désespère ; Teucer alors relève en quelques vers l'inanité de ces vains raisonnements. Au lieu de citer la traduction d'un tragique national, comme il ne manque pas de le faire toutes les fois qu'il le peut, Cicéron traduit lui-même ce passage en vers

[1] *De Fin.*, II, 4.
[2] Sophocle, fr., 662, IV.

latins[1] : il y a donc ici un développement moral que Pacuvius a négligé.

Il se permet des *additions*. Dans *Chryses*, il laisse échapper un *lapsus* singulier. Un philosophe, qui semble exposer la doctrine d'Anaxagore, dit, en parlant du ciel :

« Id quod *nostri* « cœlum » memorant, *Graïi* perhibent
[æthera[2]. »

Or, comme le remarque Cicéron[3], c'est un Grec qui s'exprime ainsi ; et, dans sa bouche, ce vers est absurde, puisque le mot « les nôtres » désigne les Romains. Pacuvius a eu là un moment de distraction ; mais nous sommes sûrs du moins que ces paroles n'étaient pas dans le texte grec.

D'autres changements sont plus importants qui prouvent que Pacuvius ne conserve point toujours les *faits* de son modèle. Dans *Niptra*, lors de la reconnaissance d'Ulysse par sa servante, le héros commence un long récit de toutes ses aventures[4] ; mais, selon la légende ordinaire, Ulysse était déjà revenu une première fois, et c'est alors qu'il avait dû faire ce récit. Pacuvius a donc suivi une version altérée de la légende d'Ulysse, ou altéré lui-même

[1] *Tusculanes*, III, XXIX, 71.
[2] Fr., IV.
[3] *De Nat. deor.*, II, XXXVI, 91.
[4] Fr., IV, V, VI, VII.

cette légende. — Dans *Penthée*, selon Euripide, c'est le dieu lui-même, c'est Dionysos en personne que le tyran jette dans les fers; selon Pacuvius[1], c'est Acoétès, un des compagnons du dieu : le rôle de ce dernier doit donc être entièrement modifié.

Ou bien ce sont les *sentiments*, les *caractères* des personnages qui sont à leur tour changés. Dans *Teucer*, Télamon apprend la mort d'Ajax : il suppose que Teucer l'a tué pour hériter à sa place et refuse de croire au suicide. Selon Sophocle[2], cette nouvelle et ce soupçon l'atterrent : il se désole doublement, et de la mort d'un de ses fils, et du fratricide dont il croit l'autre coupable; et le désespoir étouffe chez lui tout autre sentiment. Au contraire, chez Pacuvius[3], c'est l'indignation qui l'emporte; le vieillard éclate en menaces et en imprécations contre le criminel : c'est un justicier irrité autant et plus qu'un père affligé. — Dans la *Niptra* de Sophocle, Ulysse blessé est apporté sur la scène par ses compagnons. Le poète n'hésite pas à dépeindre ses tourments : comme Philoctète, Ulysse gémit, pleure et crie, sans affecter une insensibilité qu'il n'a point. Pacuvius au contraire, à la grande satisfaction de Cicéron[4], lui prête un stoïcisme

[1] Servius, *Énéide*, IV, 469.
[2] Sophocle, fr., 516, N.
[3] Fr., XII.
[4] *Tusculanes*, II, XXI, 48.

tout romain : d'abord Ulysse laisse bien échapper quelques plaintes ; mais ses compagnons l'en réprimandent[1], et bientôt le héros se ressaisit et parle en homme :

« Conqueri fortunam adversam, non lamentari decet
Id viri est officium, fletus muliebris ingenio additus[2]. »

Enfin, peut-être Pacuvius a-t-il eu recours quelquefois à la *contamination*. Du moins, *Dulorestes* pourrait bien être une sorte de fusion des *Choéphores* et des deux *Électre* qu'il rappelle.

De tout cela, il résulte donc clairement que Pacuvius n'est point un simple traducteur, qu'il est au contraire un adaptateur assez hardi. Reste maintenant à examiner les tendances auxquelles il obéit, les raisons des changements qu'il fait subir à ses modèles.

Avant tout, Pacuvius est évidemment obligé de se mettre à la portée de son public et de flatter ses instincts et ses goûts. Ainsi s'expliquent, par exemple, les deux modifications des caractères de Télamon et d'Ulysse, que je viens de signaler. — Un père apprend la mort de son fils ; il croit en même temps que son autre fils est le meurtrier. Que l'idée de fratricide l'abatte plus encore que son deuil ; qu'il

[1] Fr., IX.
[2] Fr., X.

soit comme brisé, privé de forces et de volonté par cette chute morale, voilà qui est un peu raffiné, voilà ce que les Grecs sentent mieux que des Latins ; au contraire, qu'il s'indigne, qu'il menace, qu'il punisse, point n'est besoin de tant de psychologie pour comprendre cette attitude, et d'ailleurs un père maître et juge, c'est la conception du *pater-familias* romain, c'est un rôle tout naturellement accommodé à des spectateurs romains. — Un héros qui gémit et qui pleure sans cesser d'être un héros, cela n'est point si facile à se représenter et à comprendre qu'un stoïque tout d'une pièce qui ne fléchit jamais : la contradition apparente des actions du personnage avec son caractère réel frappe et choque des esprits frustes ; les peuples jeunes ou novices, comme les enfants, simplifient volontiers : il leur faut des bons, très bons, et toujours bons, et des méchants, très méchants, et toujours méchants. Ulysse est un guerrier : donc, pour des spectateurs de ce genre, il doit demeurer toujours un guerrier, impassible et inflexible.

Quand la pyschologie reste ainsi pauvre et superficielle, quand le poète est réduit à la peinture des sentiments les plus simples, les plus facilement intelligibles, il faut bien qu'il se rabatte sur autre chose et cherche ailleurs des sources d'intérêt. Cela conduit tout droit au mélodrame avec ses intrigues

touffues, ses incidents romanesques, sa mise en scène, et tous les ingrédients qui constituent le genre.

En effet, Pacuvius aime et recherche les « actions implexes », comme dit Corneille : il lui faut beaucoup d'événements pour remplir sa pièce, et il y entasse les faits, en augmentant naturellement dans la même mesure le nombre des personnages. Sophocle, Livius Andronicus, Ennius, avaient trouvé dans le désespoir et la folie d'Ajax assez de matière pour une tragédie. Cela ne suffit point à Pacuvius, et, afin d'étoffer son *Armorum judicium*, il reprend les faits de bien plus haut, tout en les conduisant aussi loin. — *Chryses*, c'est l'*Iphigénie en Tauride* avec la lutte généreuse de Pylade et d'Oreste ; mais l'intrigue est ici compliquée par l'intervention de Chryséis, l'ancienne captive, et de Chrysès, le fils naturel d'Agamemnon. — *Dulorestes* traite le sujet des *Choéphores* et des deux *Électre* grecques ; mais, comme Oéax, le fils du traître Nauplius, prend part à ces événenements, des luttes politiques et nationales se mêlent ici à la lutte domestique du fils et de l'amant de Clytemnestre. — *Hermiona* met en scène le meurtre de Néoptolème par son rival Oreste ; mais il s'y ajoute une vengeance de prêtres offensés et d'obscures querelles religieuses, etc. Partout donc nous retrouvons ce même

caractère ; partout nous voyons Pacuvius entrelacer à la légende traditionnelle une légende, ou tout au moins des épisodes nouveaux ; et nous comprenons alors que Lucilius raille les prologues entortillés (*contortum Pacuvianum exordium*)[1], où le tragique débrouille péniblement les fils enchevêtrés de son intrigue.

Ces actions compliquées sont de plus volontiers romanesques. On y retrouve toute la série des ressorts de mélodrame introduits dans la tragédie grecque par Euripide et ses successeurs. Dans *Periboea*, ce sont des exilés réduits à la misère et à la mendicité qui étalent leurs haillons ; dans *Dulorestes*, des vengeurs inconnus et déguisés ; dans *Iliona*, des substitutions de personnes qui semblent avoir servi de modèle à l'*Héraclius* de Corneille ; dans *Atalanta*, *Antiopa*, *Medus*, *Niptra*, des méprises, ou des reconnaissances, ou des méprises et des reconnaissances, des mères qui découvrent, comme Mérope, leur fils dans l'inconnu qu'elles veulent tuer, etc. ; en vérité, il n'y manque — et pour cause — que « *la croix de ma mère* » !

Ajoutons-y la mise en scène et les descriptions pittoresques. Pacuvius s'entend à présenter des tableaux pleins d'intérêt ou de pathétique. Au début d'*Iliona*, l'héroïne dort, et tout d'un coup lui appa-

[1] *Lucilius apud Nonius*, p. 30, 27.

raît le fantôme de son fils assassiné qui lui raconte le crime dont il a été victime et l'appelle à grands cris: « *Mater, te appello*[1]. » Au dénouement de *Medus*[2], Médée, sur son char attelé de dragons ailés, vient arracher son fils aux ennemis qui le menacent. Dans *Teucer*[3] enfin, c'est la longue et fameuse description de la tempête qui assaille les vainqueurs de Troie. On dirait que Pacuvius s'est souvenu de son autre métier: il est peintre en vers, comme il l'était le pinceau à la main.

Enfin, le poète ne néglige ni la rhétorique, ni la philosophie. Tantôt, dans *Niptra*[4] par exemple, il reproduit les longs récits de l'épopée homérique. Tantôt, à l'exemple d'Euripide, il fait débattre par ses personnages des questions philosophiques: l'un expose la thèse, l'autre soutient l'antithèse, et l'action de la pièce s'arrête un instant: telle est, dans *Antiopa*[5], la célèbre discussion d'Amphion et de Zéthos sur la vie active et la vie contemplative.

C'est par ces procédés variés que Pacuvius s'efforce d'augmenter l'attrait de ses tragédies. On voit donc comment et en quoi il est novateur. Il a bien compris que la tragédie devait se distin-

[1] Fr., IV.
[2] *Inc. fab.*, XXXVI, XXXVII; *Medus*, XI.
[3] Fr., XIV, XV.
[4] Fr. IV, V, VI, VII.
[5] *Rhét. à Herennius*, II, 27, 43.

guer de plus en plus nettement de la comédie ; et, en ne traitant que le genre sérieux, il a, par là même, achevé de le constituer. Il a senti que son public exigeait du mouvement, de l'action, du spectacle extérieur ; et, en le lui donnant, il lui a fait aimer davantage encore la tragédie. Mais cela s'est fait peut-être au détriment de la valeur psychologique de son œuvre. S'il a volontiers emprunté des sujets à Sophocle, il a développé surtout les procédés de la jeune école tragique issue d'Euripide ; il a ainsi ouvert à ses successeurs une voie nouvelle, celle qui mène au mélodrame. En somme, son théâtre est de l'Euripide, mais de l'Euripide latinisé et exagéré. De là vient son succès ; et l'on comprend que, séduits par cette formule nouvelle, habilement calculée pour leur plaire, les Romains aient salué en lui le rival d'Ennius, un des maîtres de leur théâtre.

CHAPITRE VI

GENRES NATURALISÉS : LA TRAGÉDIE (*suite*)

ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE ROMAINE : ACCIUS

Nous voici arrivés au plus grand nom de la tragédie latine. Accius est le poète romain qui a produit l'œuvre dramatique la plus considérable et la plus admirée par les anciens. Nous avons en effet conservé jusqu'à cinquante-trois titres de tragédies et plus de sept cents vers d'Accius. Un tel nombre de titres prouve que son activité en ce genre a été bien supérieure à celle de ses devanciers, puisqu'ils nous en ont respectivement laissé, Livius neuf, Nævius neuf, Ennius vingt-quatre, et Pacuvius quatorze. Et un tel nombre de fragments prouve que son succès a été bien plus grand que le leur, puisque les auteurs ou les grammairiens ont recueilli seulement quarante vers environ de Livius, soixante-dix de Nævius, quatre cent dix d'Ennius, et quatre cent trente de Pacuvius.

D'ailleurs, tous les témoignages lui sont au plus

haut point favorables et semblent lui assigner le premier rang. — Cicéron l'appelle « *gravis et ingeniosus poeta*[1] » ou « *summus poeta*[2] » ; et, malgré sa partialité visible pour le vieil Ennius, il reconnaît évidemment à Accius un mérite au moins égal : pour douze pièces d'Ennius qu'il cite, il en cite quatorze d'Accius, et certaines d'entre elles reparaissent très souvent dans son œuvre : l'*Atrée*, par exemple, jusqu'à treize fois. — Horace, que nous avons vu louer la « science » de Pacuvius, décerne à Accius le titre de « *altus*[3] ». — Ovide l'appelle « poète inspiré », « *animosi oris* », et l'associe dans l'immortalité à Ennius : « *Casurum nullo tempore nomen habent*[4]. » — Quintilien, qui trouve Accius et Pacuvius également « admirables par la force des pensées, la majesté du style et la noblesse des personnages », ajoute cependant : « On reconnait plus de force à Accius[5]. » — Velleius Paterculus ose le comparer aux modèles grecs et semble vouloir lui donner la préférence : « Accius mérite d'être comparé aux grands génies grecs... et même, on trouve chez eux plus de soin, chez lui peut-être plus de vigueur naturelle[6] » ; et ailleurs il l'élève

[1] *P. Planc.*, XXIV, 49.
[2] *P. Sextio*, LVI, 109.
[3] *Ep.*, II, I, 56.
[4] *Am.*, I, 15, 19 et 20.
[5] *Inst. Orat.*, X, I, 97.
[6] II, IX, 3.

au-dessus de tous ses rivaux romains : « Si l'on néglige les débuts et les ébauches... la tragédie romaine est tout entière dans Accius[1]. » — Enfin, c'est à lui sans doute que songe Horace quand il dit que le génie latin « *spirat tragicum satis et feliciter audet*[2] » ; car Accius, étant le dernier des trois grands classiques et profitant de toutes les conquêtes de ses devanciers, reste pour lui le type du tragique romain.

J'ai déjà remarqué qu'Accius fut le premier poète tragique indigène. Assurément, il était citoyen romain de fraîche date encore : son père, affranchi d'un Accius dont il prit le nom, fut l'un des colons qui, en 570 (184 av. J.-C.), s'établirent à Pisaurum en Ombrie. Mais du moins le poète eut le droit de cité de naissance. Ainsi, dès ses plus jeunes années, il a vécu, Romain avec les Romains, et il a tout naturellement partagé les idées, les sentiments et les goûts des vrais fils du Latium : pour la première fois donc, ce sera un pur Latin qui tentera d'adapter à l'esprit latin les modèles que fournissait la littérature grecque ; et nous pouvons *a priori* supposer que, dans cette tentative de conciliation, il a su être plus national que ne l'avaient été le Tarentin Livius, les Helléno-Osques Ennius et Pacuvius, ou même le Campanien Nævius.

[1] I, XVII.
[2] *Ep.*, II, I, 165.

Cette qualité de citoyen romain entraîne une autre conséquence. Elle a permis à Accius de rehausser et d'agrandir la situation sociale de l'homme de lettres. Il avait le sentiment de sa valeur ; il aimait qu'on lui rendît justice, et, au besoin, il se la rendait lui-même : ainsi, quoique fort petit de taille, il s'était dressé, dans le temple des Muses, une statue gigantesque[1]. Il ne souffrait pas qu'on portât atteinte à ses droits ou à sa dignité : attaqué, comme Lucilius, par un mime qui l'avait raillé en plein théâtre, il poursuivit son ennemi en justice, et, plus heureux que le chevalier satiriste, plus innocent aussi de toute provocation même indirecte, il obtint gain de cause[2]. Ses prédécesseurs, qui avaient été liés avec les représentants des grandes familles romaines, n'avaient pas laissé de jouer un rôle un peu subalterne : Livius était un affranchi, et il est resté le client des nobles ; Ennius et Pacuvius étaient tout au moins leurs protégés. Lui, au contraire, il traitait avec ces grands personnages sur un pied d'égalité ; il était l'ami intime, « *amicissimus*[3] », de D. Brutus Gallaecus ; il était le collègue de C. Julius César Strabon au collège des poètes ; et même, quand ce poète patricien venait assister aux réunions du col-

[1] Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, x.
[2] *Rh. a. Herenn.*, II, xiii, 19 ; xiv, 12.
[3] *Pro Archia*, xi 17.

lège, Accius ne consentait point à se lever devant lui, car, en comparant les ouvrages qu'ils avaient écrits dans le même genre littéraire, il se jugeait au-dessus de lui[1]. A ses yeux, il n'y avait donc là que des écrivains, égaux les uns aux autres et entre lesquels leur mérite seul mettait quelque différence. Évidemment, jamais Accius n'eût osé montrer tant de fierté s'il n'eût été citoyen romain; et c'est en cela que cette apparition d'un poète ayant le droit de cité est une date importante dans l'histoire de la littérature latine[2]. Grâce à lui, il s'est produit dans la Rome républicaine quelque chose de comparable à ce qui s'est passé en France au début du XVIIe siècle. Les auteurs, jusqu'alors, étaient les « domestiques » des grands; la fondation de l'Académie française les arracha à cette servitude humiliante; n'étant plus les protégés que du roi, ils reprirent envers la noblesse toute leur indépendance, et le « Monsieur » académique fut le symbole de cette égalité nouvelle. Le refus d'Accius équivaut à ce « Monsieur ».

C'est encore grâce à sa qualité de citoyen que notre poète conquit pour l'homme de lettres le droit

[1] Valère-Maxime, II, VII, 11.

[2] Lucilius, qui d'ailleurs était, à dix ans près, le contemporain d'Accius, était chevalier, lui; c'est pourquoi son rôle dans cet affranchissement de l'écrivain est moins important que celui du plébéien, simple homme de lettres et homme de lettres professionnel.

de s'occuper des affaires publiques. Livius n'avait jamais écrit que des poèmes de commande et de circonstance, où il ne traduisait point ses sentiments propres ; Nævius, plus hardi, s'était fait le porte-parole de l'opposition, mais sa tentative, jugée imprudente et illégale, avait été durement réprimée ; Ennius avait célébré, avant tout, Rome elle-même, non un parti, et, quand il avait effleuré la politique, il avait en réalité exprimé les préférences de ses protecteurs plutôt que les siennes. Accius, au contraire, aborde franchement la politique, et l'aborde pour son compte : il aime à mettre en scène des querelles ou des guerres civiles des rois détrônés ou rétablis, des tyrans chassés ou tués ; il institue des débats, il dessine des caractères qui trahissent ses opinions personnelles, donnant ainsi à ses pièces un genre d'intérêt que la tragédie s'était jusqu'alors interdit. Il soutenait le parti des *Optimates*, et c'est pour cela, par exemple, qu'on joua la *Clytemnestre* aux jeux de Pompée, et le *Térée* après le meurtre de César.

Accius ne s'est point, comme Pacuvius, étroitement enfermé dans le genre tragique. Il est plutôt comparable à Ennius, pour la diversité de ses aptitudes et de ses travaux. Peut-être, par désir de rivaliser avec lui, il avait, comme lui, composé des *Annales* ; comme lui encore, il a écrit

des poèmes didactiques : *Parerga*, *Didascalica*, *Pragmaticon libri*. Malgré cette ressemblance, il s'en distingue pourtant par des traits assez nets. Ennius est plutôt philosophe ; Accius est un littérateur. Si ses *Parerga* traitent de l'agriculture, ses *Didascalica*, ses *Pragmaticon libri* sont des histoires littéraires : il y a là des études philologiques (sur l'orthographe, l'allitération), historiques (sur les dates d'Homère, d'Hésiode), techniques (sur la mise en scène, sur le costume au théâtre), critiques (sur l'authenticité des comédies de Plaute), esthétiques (sur le chœur dans Euripide), etc., qui prouvent avec quelle attention il avait étudié les secrets de son art. De plus, Ennius est plus spécialement épique : ses *Annales* ont fait oublier ses tragédies ; Accius, lui, est plus spécialement tragique, et ses drames seuls lui ont valu sa gloire.

Nous avons donc conservé cinquante-trois titres de tragédies attribuées à Accius. Sur ce nombre, il y a trois *prætextæ : Æneadæ*, *Brutus*, *Decius*, et cinquante drames à sujets grecs : *Achilles*, *Ægisthus*, *Agamemnonidæ*, *Alcestis*, *Alcimeo*, *Alphesiboea*, *Amphitruo*, *Andromeda*, *Antenoridæ*, *Antigona*, *Argonautæ*, *Armorum judicium*, *Astyanax*, *Athamas*, *Atreus*, *Bacchæ*, *Chrysippus*, *Clytemnestra*, *Deiphobus*, *Diomedes*, *Epigoni*, *Epinausimache*, *Erigona*, *Eriphyla*, *Eurysaces*, *Hecuba*, *Hellenes*,

Heraclidæ, *Io*, *Melanippus*, *Medea*, *Meleager*, *Minos*, *Minotaurus*, *Myrmidones*, *Neoptolemus*, *Nyctegresia*, *Œnomaus*, *Pelopidæ*, *Persidæ*, *Philocteta*, *Phinidæ*, *Phœnissæ*, *Prometheus*, *Stasiastæ*, *Telephus*, *Tereus*, *Thebaïs*, *Troades*, *Tropaeum Liberi*.

Mais, peut-être ce nombre, si considérable, que nous donnent les citations des auteurs et des grammairiens, est-il un peu exagéré. Du moins une étude attentive des fragments a conduit Ribbeck à le réduire. Selon lui, il y aurait des titres généraux qui désignent non une pièce, mais un groupe de pièces : ainsi *Thebaïs* serait le nom d'une espèce de trilogie formée par *Phœnissæ*, *Antigona* et *Epigoni*. Il y aurait des pièces désignées par deux titres : deux noms de personnages, comme *Minos* et *Minotaurus* ; un nom tiré du sujet et un nom tiré du chœur, comme *Tropoeum Liberi* et *Stasiastæ* ; le nom du héros principal et un nom tiré du chœur, comme *Achilles* et *Myrmidones*, *Astyanax* et *Troades*, *Erigona* et *Agamemnonidae*, *Eriphyla* et *Epigoni*, *Medea* et *Argonautae*, *Amphitruo* et *Persidae*, *Decius* et *Eneadae* ; ces titres doubles s'expliqueraient par des reprises ultérieures des drames d'Accius. En réalité, nous aurions donc les titres de quarante-trois pièces seulement. Mais ces hypothèses de Ribbeck ne sont point absolument démontrées; et d'autres savants, Lucian

Müller, par exemple, les rejettent. Nous dirons donc, sans préciser davantage, qu'Accius a écrit entre quarante-trois et cinquante-trois pièces; même avec le plus petit de ces nombres, sa fécondité est encore bien supérieure à celle de tous ses devanciers, et nos remarques sur ce point restent justes.

Quand on examine les sujets traités par Accius, on voit du premier coup d'œil qu'ils se groupent naturellement en séries. On dirait qu'il a voulu épuiser les cycles et qu'il a eu l'ambition de mettre les légendes tout entières en tragédies successives. A cet égard, le nombre des noms patronymiques (*Phinidæ*, *Heraclidæ*, etc.) qui servent de titre est assez significatif. — Le premier groupe, et naturellement le plus considérable, comprend la légende de Troie; elle ne lui a pas fourni moins de treize pièces : les débuts de la guerre lui ont donné *Telephus;* les événements de l'*Iliade*, *Achilles* ou *Myrmidones*, *Epinausimache*, *Nyctegresia;* la fin de la guerre, *Armorum judicium*, *Philocteta*, *Neoptolemus*, *Antenoridae*, *Deiphobus;* les malheurs des Priamides, *Astyanax* ou *Troades*, *Hecuba; Nostoï* enfin, *Eurysaces* et *Hellenes*. — La seconde série comprend l'histoire des Priamides : en sept tragédies, *Œnomaus*, *Chrysippus*, *Atreus*, *Pelopidae*, *Clytemnestra*, *Ægisthus*, *Erigona* ou *Agamemnonidae*, se

déroule la lugubre peinture de ces malheurs et de ces crimes qui s'engendrent les uns les autres. — Le troisième groupe, en cinq tragédies, renferme deux légendes, celle de Thèbes et celle d'Alcméon, qui sont soudées ensemble, la fin de l'une introduisant la seconde : *Phoenissae*, *Antigona*, *Eriphyla* ou *Epigoni*, sous le nom de *Thebaïs*, traitant la légende de Thèbes ; *Eriphyla* ou *Epigoni*, *Alcimeo*, *Alphesibaoe*, traitant la légende d'Alcméon. — Puis ce sont la légende d'Hercule avec trois pièces : *Alcestis*, *Heraclidae*, *Amphitruo*, si du moins le sujet de cette dernière est bien celui de l'*Hercule furieux ;* et la légende de Bacchus, avec trois pièces également : *Bacchae*, *Stasiastae* ou *Tropaeum Liberi*, *Minos* ou *Minotaurus*, si ce qui n'est point sûr, l'épisode d'Ariane est traité dans celle-ci. — Quand les tragédies ne peuvent pas être ainsi rattachées par le lien des événements, le poète les rattache du moins par un lien topographique ; trois tragédies : *Meleager*, *Melanippus*, *Diomedes*, sont empruntées au cycle des légendes étoliennes, quatre au cycle thessalien, *Athamas*, *Hellenes*, *Medea* ou *Argonautæ*, *Phinidæ*. Les légendes de *Promethée* et d'*Io* ayant déjà été unies par Eschyle, les *Prætextæ* traitant des légendes nationales, il ne reste donc, en dehors de ces groupes, et complètement isolées, qu'*Andromeda* et *Tereus*.

On peut trouver là, ce me semble, une preuve,

et on en peut déduire une explication du succès considérable des tragédies d'Accius. S'il a tiré beaucoup de sujets d'une même légende, c'est que le public demande sans cesse des pièces nouvelles, et qu'il faut, en conséquence, s'ingénier à utiliser le plus de sujets possibles. Mais, d'autre part, si le public a revu sans ennui les mêmes familles, les mêmes héros, des faits en partie déjà connus, c'est qu'il apporte au théâtre autre chose que la pure curiosité : il n'y vient plus pour la surprise d'un dénouement qu'il connaît déjà ; il y vient donc par goût de la tragédie et des émotions qu'elle procure. Son éducation littéraire et esthétique a fait alors un grand progrès, et le poète a pu en attendre cette espèce de collaboration indirecte qui est nécessaire au dramaturge. Il faudra de graves changements politiques, la destruction de la petite propriété autour de Rome, l'abondance croissante des citadins oisifs, l'afflux des étrangers, la multiplication de ces affranchis, légalement mais non intellectuellement naturalisés, pour supprimer ce public, et pour tuer, du même coup, la tragédie. Mais, à l'époque d'Accius, ce danger ne fait que s'annoncer, et son auditoire est le meilleur de ceux que les autres tragiques ont eus, le meilleur de ceux qu'ils auront désormais à Rome.

Accius a naturellement pris ses sujets dans le

théâtre grec. Mais, comme toujours, la liste de ses imitations ne peut être qu'imparfaitement dressée : si les unes sont sûres, les autres sont seulement probables ; d'autres enfin sont incertaines, ou même le modèle en est totalement inconnu.

Deux de ses pièces sont empruntées à la fois à divers auteurs : *Philocteta* a pour modèles les *Philoctètes* d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, mais l'ordonnance générale semble bien être celle de la pièce de Sophocle ; l'*Armorum judicium* reproduit en même temps l'*Ajax* de Sophocle et le *Jugement des armes* d'Eschyle ; mais, dans l'ensemble, il est plutôt imité de cette dernière pièce.

D'autres sont dues à Eschyle seul : certainement *Prometheus*, car aucun poète grec n'avait osé reprendre ce sujet après le vieux maître ; probablement *Telephus ;* probablement, enfin, *Myrmidones* et *Epinausimache*, la première et la deuxième pièce de la trilogie que formaient les *Myrmidons*, les *Néréides* et les *Phrygiennes* du vieux maître grec : soit en tout quatre pièces.

A Sophocle seul, Accius a pris environ douze sujets. Cicéron nous apprend[1] qu'il lui a emprunté les *Epigoni*, et nous voyons sans peine qu'il lui a emprunté *Antigona*. *Antenoridæ* doit être ses *Antenoridaï ; Alcimeo*, son *Alcméon* (car celui d'Eu-

[1] *De opt. gen. or.*, VI, 18.

ripide traite un autre sujet, le sujet qu'avait choisi Pacuvius); *Atreus*, son *Atrée* (car les fragments d'Accius s'accordent pleinement avec le résumé de l'*Atrée* de Sophocle donné par le scoliaste de l'*Oreste* d'Euripide); *Astyanax*, sa *Polyxène ; Deiphobus*, son *Hélène* (plutôt que l'*Hélène* de Théodecte); *Eurysaces*, son *Eurysacès; Erigona*, son *Aléthès* (plutôt que l'*Aléthès* de Lycophron ou celui de Nicomaque, et quant aux *Erigona* de Phrynicus, de Sophocle lui-même, de Philoclès et de Cléophon, elles traitent vraisemblablement un sujet tout autre); *Œnomaus* (car les fragments de l'*Œnomaus* d'Euripide ne s'accordent pas avec les vers d'Accius); *Medea*, ses *Scythes* (car la *Médée* d'Euripide traite un sujet tout autre, et les *Colchidiennes* de Sophocle sont un drame satyrique); *Tereus*, enfin, son *Térée*.

A Euripide seul, Accius a demandé à peu près sept sujets. Les *Bacchæ* et les *Phœnissæ* sont évidemment imitées des pièces d'Euripide qui portent le même nom. *Alcestis* est vraisemblablement son *Alceste* (plutôt que celle de Phrynicus); *Heraclidæ*, ses *Heraclides ; Minos*, son *Thésée ; Amphitruo*, si l'on admet l'hypothèse de Ribbeck, serait son *Hercule furieux ;* enfin, *Meleager*, si le poète latin ne le doit pas à Antiphon ou à Sosiphanès, serait son *Méléagre* (car celui de Sophocle traite un sujet tout autre).

Viennent ensuite des poètes divers : Apollodore de Tarse lui a fourni ses *Hellenes ;* Charæmon, son *Io ;* Lycophron, ses *Pelopidæ ;* l'auteur anonyme des *Phineidaï*, ses *Phinidæ ;* et je ne sais quel tragique de l'époque hellénistique, ses *Stasiastæ*.

Enfin, l'on se demande si *Alphesiboea* est due à Achéos ou à Charémon ? *Andromeda*, à Phrynicus, à Lycophron, ou à Aristias, auteur d'un *Persée ? Chrysippus*, à Euripide, à Pisandros, à Diogène ou à Lycophron ? Et à qui sont empruntées les dix ou vingt autres pièces ?

On doit remarquer, dans cette liste, quelle place prépondérante est faite à l'imitation de Sophocle. Accius lui doit au moins le quart de son œuvre, et il lui a pris plus de sujets qu'à Eschyle et à Euripide réunis. Dans son excellente *Histoire de la littérature latine*, M. Pichon écrit : « La tragédie romaine remonte en sens inverse le courant de la tragédie attique. Ennius imite surtout Euripide, Pacuvius doit plus à Sophocle, Accius rappelle plutôt Eschyle. Cela s'explique. Outre qu'Euripide était le plus joué dans la Grande-Grèce, c'est, des trois tragiques, le plus dégagé des préjugés locaux, le plus humain ; Sophocle est moins universel ; et l'œuvre d'Eschyle porte une empreinte si marquée du milieu et du temps, qu'il faut, pour l'entendre, un goût très souple et une érudition très informée.

La littérature romaine à ses débuts choisit de préférence celui qui la dépayse le moins. Puis, plus savante et plus imprégnée d'hellénisme, elle apprécie les œuvres plus indigènes d'Eschyle et de Sophocle. » Cette page exprime et explique très justement le *sens* qu'a suivi dans son évolution la tragédie romaine ; mais la formule, dans sa symétrie, exagère un peu la *vitesse* de ce mouvement. Il est bien vrai qu'Euripide, au premier plan avec Ennius, passe nettement au second avec Pacuvius et Accius ; mais Sophocle, dans l'œuvre de Pacuvius, n'a qu'une part égale à celle d'Euripide, et c'est Accius seulement qui lui fait une part prépondérante ; quant à Eschyle, s'il a fourni plus de sujets à Accius qu'à aucun de ses devanciers, cependant il lui en fournit encore moins qu'Euripide.

De plus, Accius ne se contente pas de remonter le cours de la tragédie grecque : il le descend aussi. Comme Livius, il revient aux poètes grecs quasi contemporains ou contemporains, à ceux qui ont suivi et imité Euripide : il leur a sûrement emprunté plus de huit tragédies, et il nous est bien permis de croire que c'est à eux encore qu'il doit toutes celles dont nous ne connaissons point le modèle. Aux raisons données par M. Pichon, qui expliquent si bien ce qu'on peut appeler le mouvement ascen-

dant de la tragédie romaine, il en faut donc ajouter une autre qui explique à la fois et le mouvement ascendant et le mouvement descendant : c'est le besoin de nouveaux sujets. Euripide était épuisé maintenant, et l'on ne pouvait pas éternellement en revenir à ses pièces ; c'est pour cela qu'Accius a cherché des sujets de tragédie, et avant lui, chez Sophocle et chez Eschyle, et après lui, chez ses disciples.

Reste à examiner de quelle façon Accius imitait ses modèles.

Une idée se présente naturellement à l'esprit, quand on songe au grand nombre de pièces dont le modèle ne nous est pas connu. On se demande s'il est bien sûr qu'elles aient été empruntées à l'école d'Euripide, si au contraire le plus fécond des tragiques romains n'aurait pas *inventé* lui-même quelques sujets. Je le voudrais pour lui et pour sa gloire ; malheureusement, c'est bien invraisemblable. D'abord il a écrit trop peu de *prætextæ*, et, s'il eût inventé, tout le portait à inventer plutôt des pièces à sujets romains. Puis tous ses devanciers, nous l'avons vu, ont, plus ou moins fidèlement, mais toujours, imité les Grecs ; si Accius avait suivi une autre méthode, s'il avait donné une preuve aussi éclatante de son originalité, on n'eût assurément point manqué de l'en louer. Or

personne n'en parle, et, quand Horace veut *vanter* la tragédie latine, il écrit :

« Tentavit quoque rem, si digne *vertere* posset[1]. »

N'eût-il pas dit *fingere* ou un autre mot semblable s'il avait eu quelques exemples, et quelques exemples d'un grand tragique, à citer ?

Mais, si Accius imite, cela n'exclut cependant pas une certaine originalité. Nous sommes même *a priori* forcés de lui accorder un minimum d'indépendance, quand nous voyons combien de fois il s'est rencontré avec ses prédécesseurs. D'abord, et d'une manière générale, il traite souvent des sujets analogues : il le faut bien, puisqu'il épuise les principales légendes ; et, par exemple dans ses trois pièces, *Alcimeo*, *Periboea*, *Diomedes*, il est à peu près impossible qu'il n'ait pas plus ou moins remanié le sujet qu'avait touché Pacuvius dans sa *Periboea*. Mais, en outre, il a formellement repris des sujets à tous ses devanciers, sauf Nævius : à Livius, *Achille*, *Égisthe*, *Andromède* et *Térée ;* à Ennius, *Achille*, *Alcméon*, *Andromède*, *Athamas*, *Hécube*, *Télèphe* et *Thyeste* (*Atrée*) ; à Pacuvius, *Armorum judicium*. Obligé par la tradition établie de ne point traduire servilement les auteurs grecs,

[1] *Ep.*, II, I, 105.

obligé d'autre part de ne point reproduire les auteurs latins, il ne pouvait pas n'y pas mettre un peu du sien.

En effet, l'étude de ces pièces nous prouve qu'Accius a librement modifié les modèles qu'il avait choisis.

Il change la forme. En plus d'un endroit, sans altérer l'allure générale ni le sens du développement, il le paraphrase plutôt qu'il ne le traduit. « Son imitation n'est point un esclavage » ; et, dans les *Bacchæ* ou dans les *Phœnissæ*, par exemple, il rend l'idée et non les mots : « *Vim non verba* ».

Il fait des suppressions. Quelques-unes sont nécessaires. Dans le *Thésée* d'Euripide, un berger, qui ne sait pas lire, décrit lettre par lettre l'inscription Θησεύς, qu'il a vue sur le bouclier du héros ; dans le *Minos* latin, ce passage évidemment ne pouvait être conservé. Mais d'autres sont volontaires. Cicéron est obligé de donner une traduction personnelle d'une partie d'un discours de Thésée[1] (même pièce) ; c'est une preuve qu'Accius avait laissé de côté, sinon le discours, au moins ce passage. Il y a dans le *Prométhée* d'Eschyle un long discours, où le malheureux héros décrit ses douleurs ; Cicéron[2] l'a traduit en entier, et il n'a trouvé qu'un vers

[1] *Tuscul.*, III, XIV, 29

[2] *Tusc.*, II, X, 23

et demi d'Accius à utiliser : le reste a donc été ou modifié, ou transposé, ou supprimé par le tragique romain.

Il fait des additions. Certains fragments d'Accius ne trouvent point dans le modèle grec de passages correspondants ; ils sont donc de l'invention du poète latin. Chose assez remarquable, c'est le cas notamment d'un fragment du chœur des *Bacchæ*[1], comme si l'imitation d'Accius était plus libre encore dans les parties lyriques que dans les parties proprement dramatiques.

Il modifie les données de la pièce. Le Télèphe d'Euripide, pour entrer sans danger dans le camp des Grecs, s'est volontairement déguisé en mendiant ; le Télèphe d'Accius, lui, est réellement détrôné, exilé, réduit à la misère. — Dans les *Phéniciennes* d'Euripide, Œdipe, déchu du pouvoir, emprisonné par Créon, a, dans sondé sespoir, maudit tous ses enfants ; Étéocle et Polynice se sont entendus entre eux pour occuper le trône à tour de rôle : c'est l'ambition d'Étéocle et sa mauvaise foi qui soulèvent entre eux la guerre et exaucent la malédiction paternelle. Dans les *Phœnissæ* d'Accius, au contraire, le père, loin de vouloir le malheur de sa famille, a essayé de le prévenir : l'alternance de ses deux fils au pouvoir est un moyen qu'il a lui-même inventé pour empê-

[1] Fr., VI.

cher entre eux des rivalités qu'il prévoit. De ce changement initial en découlent beaucoup d'autres : le poète latin supprime les passages où sont rappelées les imprécations d'Œdipe ; là où il est fait allusion à la convention des deux frères ennemis, il ne peut parler que des ordres de leur père ; enfin Étéocle n'est plus cet ambitieux qui méprise le peuple et la patrie, ce cynique qui viole ses engagements solennels : c'est un fils aîné qui revendique le droit naturel et traditionnel de primogéniture, contre cette loi nouvelle, improvisée par un père en délire : la pièce tout entière n'est plus le combat de deux ambitions, c'est la lutte du droit ancien contre un droit nouveau.

Il modifie l'ordonnance de la pièce. L'*Antigone* de Sophocle se déroule tout entière devant le palais de Créon : nous ne voyons, pour ainsi dire, que les sentiments des personnages ou l'expression de ces sentiments ; les faits sont tous mis en récit. Dans Accius, la scène représente, soit à la fois, soit successivement, le palais et le champ de bataille : la veillée des gardes, leur sommeil, leur dispute, la venue d'Antigone, sa capture, tous ces événements se passent maintenant sous les yeux du spectateur.

Il introduit des personnages nouveaux. A la fin de *Tereus*[1], paraît intervenir un jeune homme, un allié

[1] Fr., v.

sans doute de la famille de Pandion, dont l'original grec ne parlait point. Par là, le dénouement doit être forcément modifié.

Il modifie les caractères ou les sentiments. Nous avons déjà vu qu'Étéocle n'est plus le tyran farouche de la pièce grecque, dont César aimait à citer la sentence cynique :

« Nam si violandum est jus, regnandi gratia,
Violandum est ; aliis rebus pietatem colas. »

— Dans *Antigona*, Ismène n'est plus une timide jeune fille qu'épouvante le courage de sa sœur ; c'est une aînée raisonnable et raisonneuse qui blâme, qui réfute dogmatiquement les généreuses paroles d'Antigone[1]. — Dans le *Télèphe* d'Euripide, le héros entré au camp des Grecs se répand en subtilités et en sophismes ; chez Accius, il parle avec noblesse et dignité, au point d'exciter à la fois et la pitié et l'admiration de ses ennemis :

« Nam hujus demum miseret, cujus nobilitas miserias
« Nobilitat[2]. »

Enfin *Accius a recours à la contamination*, plus souvent peut-être que ses prédécesseurs. Ses *Bac-*

[1] Fr., I, II.
Fr., VII.

chæ sont les *Bacchantes* d'Euripide, mais modifiées sans doute, soit d'après les *Bacchantes* d'Iophon, soit d'après la *Penthée* d'Eschyle. Son *Telephus*, imité dans l'ensemble d'Euripide, doit cependant ses parties les plus émouvantes à Eschyle. Son *Epinausimache* réunit probablement en une seule tragédie les événements dont Eschyle avait fait deux pièces, les *Néréïdes* et les *Phrygiennes*. Son *Armorum judicium* résulte de la fusion du *jugement des armes* d'Eschyle et de l'*Ajax* de Sophocle. Son *Prometheus* paraît bien résumer le *Prométhée enchaîné* et le *Prométhée délivré* d'Eschyle. Enfin son *Philoteta* ne suit exclusivement aucun modèle, mais rassemble dans un mélange nouveau des emprunts faits à Eschyle, à Sophocle et à Euripide.

Toutes ces modifications, Accius les a faites, comme ses prédécesseurs, pour s'accommoder au goût du public.

Il a cherché à augmenter les événements et à compliquer l'action. Les contaminations que nous venons de relever n'ont point d'autre but que d'obtenir une matière plus riche. Cela est très visible, par exemple, dans l'*Armorum judicium*, où les deux pièces qu'il imite sont presque simplement mises bout à bout. Cela est visible encore dans *Tereus*, où l'intervention du nouveau personnage qu'il a introduit amène nécessairement des faits nouveaux.

C'est que son public préférait des événements nombreux et une action implexe à l'analyse psychologique et à la peinture des sentiments.

Il a matérialisé la représentation, en mettant le plus possible en scène ce que les Grecs se contentaient d'exposer en récits. Son *Antigona*, par exemple, diffère surtout par là de la pièce de Sophocle. Cette méthode enlève à la tragédie une partie de sa poésie, dont les Latins se souciaient peu ; mais elle augmente en revanche l'effet dramatique, qu'ils comprenaient et qu'ils aimaient bien mieux.

Il s'est efforcé d'accroître le pittoresque, d'embellir son poème de descriptions frappantes. Écoutez le berger des *Argonautæ* décrire l'approche du vaisseau *Argo* : « Cette énorme masse glisse en grondant de la haute mer vers le rivage, avec un bruit et un souffle puissants ; elle repousse devant elle les ondes, soulève des tourbillons violents, se précipite et se rue en avant : les vagues se dispersent et refluent. On croirait voir rouler les débris d'un nuage, ou s'écrouler une roche élevée arrachée par les vents et la tempête, ou s'élever, de la rencontre et du choc des ondes, des trombes circulaires. Est-ce la mer qui veut ravager la terre ? Est-ce peut-être Triton, qui, de son trident renversant ses grottes jusqu'en ces abîmes profonds

où la mer ondoie, en fait jaillir au ciel une masse de rochers[1] ? »

Il a introduit dans ses pièces des discussions en règle, où les personnages opposés développent alternativement le pour et le contre. Tantôt ce sont des thèses philosophiques ou sociales : dans les *Phœnissæ*[2], Etéocle défend le droit d'aînesse que Polynice attaque ; dans *Meleager*[3], Atalante se fait déjà l'apôtre du « féminisme » ; elle revendique les droits de la femme et de la jeune fille, en invoquant l'exemple des Lacédémoniennes :

> « Nihil horum simile est apud Lacaenas virgines,
> Quibus magis palæstra, Eurota, sol, pulvis, labos
> Militia, studio est quam fertilitas barbara. »

Tantôt ce sont de vrais procès : le début d'*Armorum judicium* est rempli par les plaidoyers d'Ajax et d'Ulysse et par les délibérations des juges.

Débats philosophiques ou débats judiciaires, les uns comme les autres plaisent à ce peuple épris de l'éloquence et de la rhétorique ; et, dans les uns comme dans les autres, Accius peut faire valoir l'énergie ou la subtilité de sa parole. Voici, par exemple, un fragment du discours où Achille jus-

[1] Fr., I.
[2] Fr., V.
[3] *Inc. inc. fr.*, CXI.

tifie son obstination à rester sous sa tente : « Tu prétends, Antiloque, que c'est chez moi de l'entêtement ; et moi, je dis que c'est de la fermeté ; et j'entends la conserver. La fermeté, c'est le propre des braves ; l'entêtement des gens grossiers ; tu m'attribues ce qui est un défaut ; tu m'enlèves ce qui est une qualité. Qu'on dise que je suis ferme et que, par cette fermeté, je triomphe, je le veux bien ; mais je ne me soucie pas de passer pour entêté [1]. »

Ne dirait-on pas que nous sommes dans l'école, et que nous entendons un rhéteur faire ces distinctions de termes pour l'édification de ses élèves ? On rapporte qu'étonnés du talent oratoire d'Accius ses admirateurs lui demandaient pourquoi il ne plaidait point au forum, lui qui plaidait si bien sur la scène. Et le poète de répondre : « C'est que, là, je dis ce que je veux ; et, au forum, mes adversaires diraient ce que je ne voudrais pas du tout qu'ils disent[2]. » A son gré, il ne lui manquait donc, pour être un véritable orateur, que le don de prévoir les réponses de ses adversaires et le sang-froid.

Enfin, comme nous l'avons dit déjà, il a mêlé la politique à ses tragédies ; et le public, heureux de

[1] *Myrm dons*, I.
[2] *Hist. orat.*, V, XIII, 43.

saisir les allusions aux faits contemporains, s'habitua même à les chercher, et à les trouver, là où le poète n'en avait point mis. A une représentation de l'an 97 (57 av. J.-Ch.), quand l'acteur Ésope, dans le rôle d'Eurysacès, prit la défense de Télamon exilé et s'écria :

« Cet homme, qui, avec tant de courage, a porté secours à la République, l'a rétablie, la retenue... Argiens ingrats, Grecs cruels, oublieux du bienfait, vous l'avez laissé chasser, vous avez permis qu'il fût exilé, vous avez supporté qu'il fût banni[1]. »

Tout le peuple saisit l'occasion de manifester sa sympathie à Cicéron alors en exil.

Dans tout cela, en somme, il n'y a rien (si ce n'est l'élément politique) qui soit absolument nouveau. Accius n'a fait que suivre la voie où Ennius et surtout Pacuvius s'étaient engagés avant lui; mais il l'a fait avec un génie tragique plus grand encore, avec une fécondité bien supérieure, avec un style plus énergique, plus viril, plus digne enfin de la noblesse de la tragédie. C'est pourquoi il est pour nous comme pour les anciens le tragique romain par excellence.

[1] *Eurysaces*, XIII.

II

Mais, s'il en est ainsi, pourquoi, se demande-t-on, pourquoi est-ce précisément après Accius que la tragédie romaine est morte ?

En effet, il en est le plus grand nom, mais il en est le dernier. Ni le chevalier C. Titius, un peu plus âgé que lui, ni C. Julius César Strabon, son contemporain, ni Quintus Tullius Cicéron, le frère de l'orateur, ni le savant Santra, ni plus tard le dictateur César, ou L. Cornelius Balbus, ne méritent réellement de nous arrêter par leurs tragédies; et, quant à Sénèque, sous l'Empire, nous avons vu de quelle vie factice il a fait revivre la tragédie latine.

On en peut donner d'excellentes raisons. On peut dire que les discordes intérieures et les guerres civiles ont interrompu la veine poétique, troublé le développement de toute la littérature, et anéanti surtout ce genre qui demande, plus que tout autre, la collaboration du public avec l'auteur.

On peut dire que, l'ordre et la paix une fois rétablis, les Romains s'étaient déshabitués de ce plaisir un peu raffiné, qu'ils avaient perdu tout le fruit de

l'éducation littéraire que leur avaient donnée, à la longue, des générations de poètes, qu'ils auraient dû être totalement formés à nouveau pour comprendre et pour aimer le drame. On peut dire enfin que l'Empire n'était pas trop favorable aux genres littéraires qu'on peut le plus justement appeler les genres publics : l'éloquence et le théâtre, et que, « pacifiant », c'est-à-dire étouffant l'un, il n'a pas cru utile de ressusciter l'autre.

Tout cela est vrai. Mais l'on peut dire aussi que la tragédie latine est morte d'une maladie intérieure : en l'étudiant avec attention, même à l'époque la plus florissante de son évolution, on discerne aisément les germes morbides, qui, en se développant, l'ont tuée. Nous avons vu tous les tragiques latins mettre au second plan l'analyse psychologique, la peinture des caractères, des sentiments et des passions, pour mettre au premier l'intrigue, pour renforcer l'action, pour multiplier les personnages, les événements, les incidents, les coups de théâtre, pour perfectionner la mise en scène et développer le pittoresque. Qu'est-ce à dire, sinon qu'ils tendaient à transformer la tragédie en mélodrame? Et, de cette forme inférieure, mais littéraire encore, en continuant dans le même sens, ils devaient arriver à la pantomime et au mime, d'où toute littérature est complètement évincée.

En même temps, ces mêmes poètes tragiques introduisaient dans leurs drames la rhétorique, la philosophie, les thèses morales et sociales, la politique enfin. Par là, ils la surchargeaient d'éléments étrangers et en altéraient l'essence ; ils lui donnaient un genre d'intérêt qui ne rentre plus dans sa définition ; l'émotion tragique devenait pour eux un moyen au lieu d'être un but : le but était la thèse. C'est ce qu'avait fait Euripide, et c'est pour cela que, malgré tout son génie, il reste inférieur à Eschyle et à Sophocle ; c'est ce que fera Voltaire, et c'est pour cela que, malgré son talent, il n'atteint point à la hauteur de Corneille et de Racine. Ces deux tendances contradictoires, la tendance au mélodrame et la tendance à la pièce à thèse, ont pu s'équilibrer encore et rester unies chez Ennius, chez Pacuvius et chez Accius, parce que la partie inférieure du public pour qui était fait le mélodrame, et la partie supérieure à qui s'adressait la thèse, étaient encore assez voisines. Mais, sous l'Empire, à mesure que la plèbe devient plus grossière et plus vile, l'aristocratie, au contraire, exclue du gouvernement, s'attache aux arts et aux lettres, et il y a deux publics étrangers l'un à l'autre. Alors les deux éléments contraires de la tragédie se dissocient ; et de là naissent et le théâtre de la plèbe, où il n'y a plus que de l'action (pantomime,

mime, etc.), et le théâtre des lettrés, où il n'y a plus que des discours et des thèses (tragédies de lectures publiques, tragédies de Sénèque).

Telle me paraît l'évolution dernière de la tragédie romaine. C'est l'instabilité initiale de ses éléments constitutifs qui en a amené la décomposition finale. Fusion de l'esprit romain et de l'esprit grec, et unissant en elle certains caractères de ces deux esprits, elle est morte dès que le milieu a permis à ces deux éléments de se dissocier et de subsister indépendamment l'un de l'autre.

CHAPITRE VII

GENRES ÉTRANGERS : LA POÉSIE LYRIQUE

LES CARACTÈRES LYRIQUES DE LA POÉSIE DE CATULLE

Catulle est dans l'histoire de la littérature latine le premier grand poète lyrique, — quoi qu'en aient dit ses successeurs, Horace se glorifie d'avoir « *le premier*, composé pour les jeunes filles et pour les jeunes gens des poésies *jusqu'alors inconnues* » à Rome[1] et d'avoir « appris à la lyre italienne les poèmes de l'Éolie[2] » ; s'il fait mention de Catulle[3], c'est en passant, et d'un ton assez dédaigneux. Properce, à son tour, semble oublier complètement l'existence de ce rival et se vante d'avoir « *le premier* conduit les chœurs grecs dans les champs de l'Italie[4] ». Mais ni leur témoignage à tous deux n'est véridique, ni leur dédain justifié. En dépit qu'ils en aient, Catulle les a précédés ; et, en imitant

[1] *Od.*, III, I.
[2] *Od.*, III, XXX, 12.
[3] *Sat.*, I, X, 19.
[4] III, I.

la poésie lyrique des Grecs, ils n'ont fait que suivre la voie ouverte par le poète de Vérone. Peut-être Horace cédait-il, en cela, à des rancunes personnelles : on aimait à lui opposer les anciens poètes latins, à placer au-dessus des siennes les satires de Lucilius, tout comme on affectait de préférer Ennius à Virgile. Bien que Catulle ne fût pas réellement un de ces poètes de la première époque chers aux archaïsants, on a bien pu se servir de sa gloire pour rabaisser d'autant celle d'Horace. Or, ce n'est pas l'habitude des poètes de louer beaucoup celui qu'on leur préfère ; et il aura pu, par mauvaise humeur et par vengeance, affecter d'ignorer Catulle.

Et pourtant, c'est bien un poète lyrique, dans toute la force du terme. Si la poésie lyrique est l'expression sincère et passionnée des sentiments, des émotions qui charment ou troublent l'âme de l'écrivain, la manifestation spontanée de sa personnalité tout entière, nul n'est plus lyrique que lui. Il nous confie naïvement ses joies et ses tristesses, ses amours et ses haines ; il nous fait, avec une sorte de candeur, pénétrer dans son intimité : il nous ouvre son cœur. Et même il est si naturellement expansif qu'il ne peut cesser de l'être quand son sujet l'exigerait ; il ne peut faire un récit sans intervenir en son nom propre pour manifester ses

impressions : sa personnalité reparaît et se dévoile encore, là où elle devrait s'effacer.

Il ne mérite pas moins le titre de poète lyrique, si nous prenons ce mot dans le sens plus étroit, plus formaliste des anciens. On sait, en effet, quelle extrême importance l'antiquité attachait à la partie technique de la poésie. Aujourd'hui nous n'hésitons pas, par abus peut-être, à nommer poètes des prosateurs inspirés, comme Bossuet, Jean-Jacques Rousseau, ou Chateaubriand ; pour les anciens, il n'y avait de poète que celui qui écrivait en vers ; et le genre auquel appartenaient ses œuvres était déterminé moins par les sujets qu'il y traitait que par le mètre dans lequel il les traitait. Or, Catulle a introduit dans la lyrique latine des rythmes et des strophes créés par les grands lyriques éoliens ; il a rendu plus maniables les mètres importés avant lui par les Varron et par les Lævius ; il a enrichi, assoupli la langue de la poésie par la traduction et l'imitation des modèles grecs. Il a donc laissé une versification plus harmonieuse et plus variée, une langue plus savante et plus poétique qu'il ne les avait reçues de ses devanciers ; et, si les poètes du siècle d'Auguste ont pu ou l'égaler ou le dépasser, c'est en profitant des conquêtes qu'il a faites sur la langue et la littérature grecques.

I

Le trait distinctif du caractère de Catulle, celui qui lui donne son charme et son attrait particuliers, c'est la franchise et la vivacité de ses impressions, la sincérité avec laquelle il les exprime. Toujours il parle à cœur ouvert ; on dirait qu'il ne peut se renfermer en lui-même, qu'il est possédé du besoin de se communiquer, de chanter ses joies, de pleurer tout haut devant nous les malheurs qui l'accablent. Nulle part, chez lui, de ces sentiments artificiels et purement littéraires, de ces thèmes poétiques si commodes aux auteurs à court d'inspiration ; et jamais, dans les parties originales de son œuvre, il n'a traduit d'émotions qu'il n'ait lui-même réellement éprouvées. Quant à ce qu'il a imité ou traduit, il a su se le rendre personnel. Elle est bien de lui, cette pièce à Lesbie[1], où il a reproduit l'ode charmante de Sapho ; tout en restant fidèle au texte qu'il a choisi, il a su se découvrir à nos yeux : si vive est la passion qui l'anime, elle se confond si intimement avec celle de la poétesse lesbienne, que l'imitation ouverte, déclarée, ne l'empêche pas d'être original.

[1] LI.

Aussi, à le lire, le connaissons-nous tout entier, avec ses qualités et ses défauts. Nous nous réjouissons d'y trouver non pas l'auteur, mais l'homme. Et cet homme est très aimable, tendre et démonstratif. Rien n'est plus touchant que les témoignages d'affection qu'il prodigue à ses amis. Les mots caressants se rencontrent à tout instant sous sa plume pour chacun d'eux : c'étaient Camerius, Cæcilius, Alfenus, Cornificius, Calvus, Cinna, Varius, Fabullus, Veranius, Veranius surtout, « qu'il préfère à trois cent mille amis[1] ». Il ne peut se passer de leur présence ; il parcourra toute la ville, s'il le faut, pour les rencontrer[2]. Il les aime, « plus que ses yeux[3] » ; et, quand il leur écrit, ce sont des formules de tendresse : « *Verani optime*, *tuque mi Fabulle*[4] ». Ont-ils quelque motif secret de chagrin ; il s'informe gentiment, il sollicite leurs confidences, gravement[5], ou avec un sourire[6], selon le cas, mais toujours affectueusement. Alors il s'occupe de les guérir, de les consoler : de concert avec des amis communs, il cherche un remède à leur mélancolie[7] ; ou, si le malheur qui les a frappés leur cause des douleurs trop profondes pour qu'il les puisse soulager, il leur adresse dans ses vers un témoignage de sympathie et de compassion[8].

[1] IX.
[2] LX.
[3] XIV.
[4] XXVIII.
[5] CII.
[6] VI.
[7] XXXV.
[8] XCVI ; LXVIII a.

Son amitié est passionnée : elle est tendre, attentive, féminine pour ainsi dire : c'est quelque chose d'intermédiaire entre l'amour et l'amitié proprement dite. Il garde pieusement les petits cadeaux que ses amis lui ont faits, en gage de leur affection, et il les réclame avec colère au mauvais plaisant qui les lui a dérobés [1]. Quelle flamme dans le petit billet qu'il adresse à Licinius Calvus, le lendemain du jour où ils ont fait assaut de poésies légères et d'impromptus : « Enthousiasmé par le charme de son ami, Catulle ne pouvait fermer les yeux ; il restait agité, fiévreux, dans son lit, avide de revoir le jour pour parler avec lui, pour être avec lui [2] ! » Quelle joie, quels transports, quand son cher Veranius revient enfin d'Espagne : « O l'heureuse nouvelle ! son ami a échappé aux dangers du voyage et va maintenant le charmer de ses descriptions et de ses récits ; et, lui jetant ses bras autour du cou, Catulle baisera sa bouche et ses yeux charmants. Parmi les plus heureux des hommes, en est-il un seul qui soit plus heureux que Catulle [3] ? » Et quelle douceur gémissante, quand il se plaint d'être abandonné, sans consolation dans ses ennuis : « C'était si peu de chose, et si facile ! Pourquoi son ami l'a-t-il délaissé [4] ? » S'il rompt avec l'un d'eux, même

[1] XII.
[2] L.
[3] IX.
[4] XXXVIII.

au premier moment de la brouille, il est plus affligé encore qu'irrité. « *Heu! heu!* s'écrie-t-il, *nostræ crudele venenum vitæ*[1] ! » Il déplore la rupture de l'ancien lien, avant même de ressentir l'outrage, tant l'amitié lui est naturelle et douce.

Cette même tendresse se manifeste encore dans l'attachement qu'il montre pour la terre natale. Provincial de naissance, il est venu assez tard à Rome pour avoir pu garder le souvenir des années qu'il a passées près de Vérone. Comme Lamartine rentrant à Milly, il salue, lui aussi, avec une émotion profonde, ce domaine familial de Sirmio, où il vient se reposer des fatigues d'un long voyage, ou se guérir des blessures de la passion : « Sirmio, perle des îles et des presqu'îles, quel plaisir, quel bonheur de te revoir[2] ! » Toutefois, ce n'est point là précisément cet amour de la nature tel que l'ont si souvent chanté les poètes de notre siècle. Sous la forme passionnée et un peu maladive que lui a donnée l'école romantique après Rousseau, ce sentiment est inconnu à la plupart des poètes de l'antiquité. Assurément, eux aussi savaient goûter « l'aménité » des champs; mais, pour eux, la nature était plutôt le décor que le sujet de leurs poèmes. Si Catulle est venu à Sirmio, ce n'est pas

[1] XXVII.
[2] XXXI.

pour y jouir de la beauté des lieux, c'est pour y jouir de lui-même et du repos : « Oh ! quel bonheur, quand les soucis sont loin, quand l'âme dépose son fardeau, et que, las des fatigues du voyage, on revient à son foyer, on s'étend sur le lit tant regretté ! » Mais ce n'est pas lui qui s'écrierait :

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme,
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer [1] ? »

Sans doute, à plusieurs reprises, il a introduit dans ses poèmes des comparaisons empruntées au spectacle de la nature ; mais c'est surtout dans les pièces imitées ou traduites du grec, par exemple, dans les strophes charmantes de l'épithalame traduit de Sapho. Il a fallu que les Grecs lui apprissent à ouvrir les yeux sur le monde. Pour lui, il était trop occupé par ses propres passions, trop personnel pour pouvoir s'éprendre ardemment de la nature.

Enfin Catulle a conservé le culte des affections de la famille, et c'est la source de quelques-unes de ses plus belles inspirations. S'il n'a jamais parlé de son père ni de sa mère, il nous a témoigné du moins tout l'amour qu'il portait à son frère. Ce frère était mort en Asie, près de la ville de Troie

[1] Lamartine.

« A travers les terres et les mers, Catulle alla jusqu'en Asie pour lui rendre les derniers devoirs et dire un dernier adieu à sa cendre muette[1]. » Avec quel accent de tendresse il déplore cette mort qui lui a enlevé toute joie, qui l'a privé de la douceur d'aimer, qui l'empêche désormais de trouver aucun charme même à la poésie ! Mais tinte cette ardeur, un deuil, la mort de mon frère me l'a enlevée. — O mon frère ! qui m'as été ravi pour mon malheur ! En mourant, frère, tu as brisé mon bonheur. Avec toi, notre maison tout entière a été ensevelie ; avec toi, ont péri toutes mes joies, ces joies dont ta chère affection nourrissait ma vie. Ta mort a mis en fuite ces études, ces travaux qui charmaient mon âme... »

« .... Sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
Abstulit. O misero frater adempte mihi!
Tu mea, tu moriens fregisti commoda, frater !
Tecum una tota est nostra sepulta domus ;
Omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
Quæ tuus in vita dulcis alebat amor.
Cujus ego interitu tota de mente fugavi
Hæc studia, atque omnes delicias animi... [2] »

En revanche, si Catulle sait aimer, il sait haïr ; et, dans la haine comme dans l'amitié, il apporte

[1] CI.
[2] LXVIII[a].

la même ardeur. Il est trop naïvement personnel ; sa sensibilité est trop vive, son imagination trop emportée, pour qu'il puisse rester maître de lui-même. Quand il se croit trahi quand un rival contrarie ses fantaisies amoureuses ou menace de le supplanter, il ne met point de bornes à sa colère furieuse. Autant il était caressant, autant il devient terrible : il invoque, il appelle ses « iambes cruels », comme une meute à laquelle il va livrer son ennemi : « *Adeste Hendecasyllabi*[1] ! » Il poursuit ceux qui lui ont déplu des accusations les plus outrageuses, des reproches les plus sanglants. Que lui ont fait, après tout, Aurelius et Furius, Gellius et Rufus, pour qu'il s'acharne sur eux avec animosité, pour qu'il revienne sans cesse à la charge avec une violence toujours croissante, leur reprochant des vices infâmes ou des infirmités répugnantes[2] ? Nous l'ignorons : peut-être se sont-ils simplement trouvés en rivalité avec lui ; peut-être ont-ils simplement blessé son amour-propre. Mais l'excès même de la colère dont il les poursuit, l'emportement de sa verve injurieuse nous mettent en défiance sur le bien-fondé de ses griefs.

Cette intempérance dans la rancune dérive au fond du même principe que l'ardeur passionnée de

[1] XLII.
[2] LXXIV, LXXXI, LXIX, LXXI, etc.

sa tendresse : ce sont les manifestations contraires d'une même sensibilité excessive et sans frein. C'est un poète impressionnable, également prêt à exagérer dans les deux sens opposés, et qui ressent d'autant plus vivement les offenses qu'il se laisse toucher davantage par les témoignages d'affection. Mais, comme on reconnaît partout une âme franche, naïve et tendre, et quelles heureuses dispositions naturelles ce jeune provincial de Vérone apportait à Rome, quand, adolescent encore, il vint définitivement s'y établir !

Lorsque Catulle vint à Rome, il se mêla à une société de jeunes gens oisifs et spirituels. Il y fut recherché pour son caractère aimable et son esprit : cette intimité nous est attestée par les poésies qu'il écrivit en l'honneur de quelques-uns d'entre eux (Manlius, Septimius, etc.), et par le voyage qu'il fit, avec le préteur Memmius, en Bithynie. Élégants, instruits, et, en général, d'une culture plus grecque que romaine, ils avaient, pour la plupart, renoncé à la politique ; et, laissant les partis se débattre entre eux, ils oubliaient les affaires publiques dans la recherche des plaisirs raffinés et dans les études littéraires. Il n'est donc pas étonnant que. dans l'œuvre de Catulle, nous ne trouvions point trace de grandes passions politiques.

Pourtant, l'un de ses amis au moins, Licinius Calvus, prenait une part active aux débats du forum, et Catulle, qui nous a plaisamment transmis un écho de l'admiration qu'inspirait Calvus [1], ne pouvait se désintéresser absolument des luttes auxquelles était mêlé son compagnon. D'autre part, si indifférents à la politique que fussent ces jeunes gens, ils avaient cependant conservé comme un instinct aristocratique. La culture de leur intelligence, le raffinement de leur esprit, leurs habitudes de vie leur rendaient antipathique la démocratie, et, par conséquent, le césarisme. Trop peu patriotes pour combattre avec dévouement la dictature qu'ils pressentaient, ils ne voulaient cependant point passer pour dupes ; et, sans se donner la peine de résister à César, ils entendaient bien lui faire comprendre qu'ils l'avaient deviné. Ils conciliaient donc à la fois leur insouciance politique et leurs goûts aristocratiques, en faisant au candidat à l'Empire une petite guerre de plaisanteries et d'épigrammes. Souvent Catulle reproche en termes grossiers à César ou à son favori Mamurra leurs rapines ou leurs débauches. Mais on ne trouve rien là qui rappelle — même de loin — la passion enflammée et haineuse des *Tragiques* de d'Aubigné, ou des *Châtiments* de Victor Hugo. Quant à la vio-

[1] LIII.

lence des expressions, elle ne prouve rien : qu'on lise les invectives de Cicéron, — oui, de Cicéron lui-même, — contre Clodia, Antoine ou Pison, et l'on comprendra le peu d'importance qu'il faut attacher à ces excès de langage. Cette société si brillante, si amoureuse des lettres et de l'urbanité, avait conservé un fond de rusticité qui nous étonne : elle vise à la finesse et à l'esprit et ne sait pas plaisanter sans avoir recours à de grosses injures de paysan. C'est l'âpreté romaine qui perce sous la culture hellénique ; ainsi en France, à l'époque des Valois, la grossièreté gauloise réapparaît sous l'humanisme italien.

D'ailleurs, si notre poète en veut à César, c'est surtout à cause de son favori Mamurra : car il a contre ce dernier des motifs personnels d'inimitié. Les tentatives littéraires de Mamurra n'ont pas eu le don de lui plaire[1] ; il affiche un luxe de parvenu qui choque le goût de Catulle[2] ; enfin, et surtout, une personne qui tenait de très près à Mamurra, cette beauté qui faisait l'admiration des provinciaux malgré son bout de nez difforme, « *turpiculo puella naso*[3] », avait mal accueilli Catulle. C'est cette déception qui l'a irrité. La preuve qu'il n'y

[1] CV.
[2] CXV, CVV.
[3] XLIII, XLI.

avait là qu'une inimitié privée, c'est que, en l'an 702, époque où César était plus que jamais redoutable à la République, Catulle consentit à se réconcilier avec lui et prit place à la même table, chez son père, dont César était l'hôte. Il ne cessa point pour cela de poursuivre Mamurra de ses épigrammes ; mais du moins il ne le désigna plus dès lors que sous un sobriquet injurieux[1], et désormais épargna César. Dans toute cette affaire, il a donc agi plus par rancune personnelle que par patriotisme clairvoyant : aussi ne doit-il à la politique aucune inspiration digne de son talent.

Ainsi détourné des affaires publiques, par la société dans laquelle il vivait et par les circonstances, Catulle, — pour user des expressions qu'emploie André Chénier en parlant de lui-même, — Catulle s'abandonna naturellement « aux distractions et aux égarements d'une jeunesse forte et fougueuse ». En effet tout l'y engageait. Il était assez riche, semble-t-il, puisque, outre sa terre de Sirmio, il possédait en ville une maison avec bibliothèque[2], et, à la campagne, une propriété sur les limites du territoire de Tibur et de la Sabine[3]. Sans doute, il se plaint à Furius que sa maisonnette des champs

[1] CXV.
[2] LXVIII, 34.
[3] XLIV.

(*villula*) soit exposée à un vent terrible et pernicieux, un vent d'hypothèques ; il l'invite à venir dîner en apportant avec lui bons plats, bons vins, et le reste (*non sine candida puella*) ; il gémit sur les toiles d'araignées qui remplissent sa bourse[1] ; mais tout cela d'un ton si dégagé que nous y voyons plutôt l'embarras momentané d'un prodigue qu'une détresse réelle. Avouons cependant qu'il a su compromettre cette fortune, puisqu'il s'est résigné au voyage de Bithynie dans l'espérance de la refaire, et que sa déception lui parut si amère[2]. Mais, au début, il ne pensait pas à la ruine, et ce n'est point alors le manque d'argent qui pouvait l'arrêter.

Tous ses amis, sauf peut-être Furius Bibaculus et Cornelius Nepos, avaient comme lui l'âge des folies, et tous avaient ses loisirs. Or on connaît les mœurs de cette époque : c'était le temps où les liens de la famille se relâchaient, où la femme commençait à s'émanciper de la tutelle maritale, où la jeunesse, répudiant la gravité des vieilles mœurs, affectait le scepticisme élégant et voyait dans la débauche le suprême bon ton ; c'était le temps où l'épicurisme, généralement accepté sous sa forme la plus grossière, dissolvait la société, où Catilina recrutait ses adeptes dans les orgies, où

[1] XXVI, XIII.
[2] XXVIII.

la femme de César était soupçonnée, la femme de Pompée et la mère de Brutus compromises, et où la sœur de Clodius ne pouvait plus être calomniée.

Dans un tel milieu et dans un tel temps, on ne saurait s'étonner que Catulle se soit livré aux plaisirs. Il célébra donc le vieux falerne, et les festins joyeux, et les « jeux de la jeunesse, et Vénus, la déesse qui mêle à nos peines une douce amertume[1] ». Il chante les bonnes fortunes de ses amis ; car « Vénus aime les indiscrétions », et il veut, « dans ses vers badins, porter jusqu'au ciel leurs amours[2] ». C'est ainsi qu'il plaisante le trop discret Flavius[3], qu'il dépeint l'amour de Septimius et d'Acmé, « et la jeune femme, la tête mollement inclinée, baisant de sa lèvre de pourpre les yeux, ivres d'amour, du tendre jeune homme[4] ». Et j'aime mieux ne pas parler du billet cavalier qu'il adresse, — pour son compte, — à Ipsithilla[5]. Mais, par une pudeur singulière, tout en écrivant ces « *nugæ* », ces « *ineptiæ* », il prétend cependant que sa vie reste chaste. C'est là le système de défense de tous les auteurs suspects : tous, comme Martial, ils protestent que, « si leurs poèmes sont lascifs, leur vie est pure ». Catulle va même plus loin, et il érige en principe

[1] XIII, XXVII, LXVIII[a], 15.
[2] VI, LV.
[3] VI.
[4] XLV.
[5] XXXII

la licence du langage. « Le poète doit être pur; mais ses vers, ce n'est pas la peine: ils n'ont de sel et de grâce que s'ils sont voluptueux et peu réservés, que s'ils peuvent chatouiller les sens[1]. » Étrange théorie, et caractéristique des mœurs de l'époque.

Ainsi vivait Catulle dans ce monde à la fois raffiné et grossier, où la culture littéraire et philosophique était pour ainsi dire en avance sur les mœurs. Il y dissipait ses dons précieux en bagatelles, le plus souvent d'ailleurs spirituelles et gracieuses; il allait consumer ses qualités naturelles dans ces riens légers, quand une grande passion vint lui donner une inspiration plus haute, fournir un aliment à son cœur avide d'émotion, à son imagination enflammée. Il aima Lesbie. Peu nous importe ici que cette femme soit ou non la fameuse Clodia « Quadrantaria », dont la vie scandaleuse est si connue. La passion de Catulle fut violente, agitée. Il en sortit épuisé; et il nous a transmis le souvenir de ses douleurs et de ses joies dans bien des vers, auxquels il doit le meilleur de sa réputation.

Lesbie était belle, « belle absolument, et, à elle seule, elle avait ravi aux autres femmes toutes leurs grâces[2] ». Aux yeux de Catulle, aucune autre ne lui

[1] XVI.
[2] LXXXVII.

pouvait être comparée, sinon par des provinciaux sans goût[1]. Sa démarche légère, son doux sourire le séduisirent[2]; et, jusque dans la caricature outrageuse qu'il en fera plus tard[3], on sent encore la vive impression que cette beauté avait produite sur lui. Elle était aussi spirituelle, instruite et amie des lettres : un jour, elle offrira en sacrifice à Vénus les sottes *Annales* de Volusius, attestant ainsi la finesse de son goût[4]; c'est sans doute par allusion à ces connaissances littéraires que Catulle la désignera d'un nom qui rappelle la lesbienne Sapho, la dixième muse.

Il semble que la première pièce où il lui ait exprimé son amour soit précisément celle qu'il a traduite de Sapho elle-même, avec tant d'art et de vérité[5]; car, dans la dernière strophe, il hésite encore à s'abandonner à cet amour et se gourmande en vain. Mais Lesbie se laisse aimer ; bientôt, grâce à la complicité d'un ami indulgent, elle lui accorde de furtifs rendez-vous, et « il entend le cri de sa chaussure, il la voit étincelante, debout sur le seuil usé ». Jour heureux ! qui reste dans sa mémoire et d'où date son bonheur[6]. Alors il ne vit

[1] XLIII.
[2] « *Molli pede* », LXVIII[b] ; *dulce ridentem* », LI.
[3] XLIII.
[4] XXVI.
[5] LI.
[6] LXVIII[b], 28, 109.

plus que pour aimer, « dédaignant les vains murmures de la vieillesse morose », avide seulement de l'amour de Lesbis. C'est une ardeur toute sensuelle, que ranime encore, comme chez un disciple d'Épicure, le souvenir de la mort et de la nuit éternelle où tout s'engloutit[1].

Puis, après cette explosion de triomphe et de reconnaissance, sa passion s'adoucit; elle devient joyeuse et folâtre sans cesser d'être aussi profonde, et Catulle immortalise le *moineau* de son amie[2]; elle l'introduit chez elle; elle en dit du mal en présence de son mari, et « le sot ne sait pas y reconnaître la preuve d'un amour adultère[3] ». Heureux moments! « Jours brillants! où elle l'appelait à de fréquents rendez-vous, cette femme qu'il aimait comme nul autre ne sera aimée. » Ils avaient « même amour, même volonté[4] »; et il la chérissait, « non comme le vulgaire aime une amie, mais comme un père chérit ses enfants[5] ».

Ce bonheur ne devait pas durer. Lesbie était déjà lasse d'être fidèle: elle l'oublia pendant un séjour qu'il fit à Vérone. Il l'apprit; et tout d'abord il affecta l'indifférence. C'est sur un ton cavalier qu'il déclare en prendre son parti: « ... L'amour de Catulle

[1] V, VII, III.
[2] II; III.
[3] LXXXIV.
[4] VIII.
[5] LXXII.

ne lui suffit pas ; mais supportons ces infidélités rares et secrètes : n'allons pas, sottement, nous rendre désagréable... Après tout, ce n'est pas son père qui l'a amenée dans ma maison ; pour se donner à moi, elle c'est furtivement échappée des bras d'un époux[1]. » Et lui-même, s'il faut en croire Ovide[2], s'il faut en croire tant de pièces qu'il a adressées à d'autres[3], il ne prétend pas s'astreindre à la fidélité.

Pourtant, le soupçon l'avait mordu : il eut peur. Il sentit tout à coup combien cet amour avait grandi en lui, quelle place il avait prise dans sa vie à son insu, quelles racines tenaces il avait lentement enfoncées dans son cœur. Ses premières plaintes furent timides : « Les serments d'une femme à celui qui l'aime, dit-il mélancoliquement, il faut les écrire sur le vent, sur l'eau courante[4]. » Puis il la supplie de lui rester fidèle : « Tu me promets, ô ma vie ! que notre amour sera éternel ? Grands dieux ! faites que son cœur soit sincère et que ces promesses partent du plus profond de son âme !... Que ce lien d'une amitié sacrée demeure éternel[5]. » Mais il ne tarde pas à être convaincu de son malheur, et il cherche à se reprendre : « Malheureux Catulle,

[1] LXVIII b, 95.
[2] *Tristes*, II, 429
[3] CX, CXI, XLI, etc.
[4] LXX.
[5] CIX.

renonce à ta folie ! ce qui est perdu est bien perdu... Puisqu'elle t'abandonne, tu n'y peux rien ; abandonne-la. Pourquoi la poursuivre si elle te fuit ? Allons, courage ! sois fort. Adieu, Lesbie. Catulle est ferme : il ne te poursuivra plus[1]... » ; et l'on voit bien qu'en ce moment même il est prêt à tout oublier. Alors commence le manège ordinaire : après des brouilles qui le désolent[2], des réconciliations passagères le mettent au comble de la joie : « Tu reviens à moi ! Lesbie, tu reviens à moi ! Je désespérais, et c'est de toi-même que tu te rends à moi[3]. » Mais de nouvelles trahisons le rejetent dans le désespoir : « J'aime et je hais. Comment cela se peut-il ? Je n'en sais rien : mais je sens bien que cela est ; et j'en suis au supplice[4]. » Il l'adore et il la méprise : « Vois où tu m'en as réduit, par ta faute. Quand même tu redeviendrais honnête, je ne pourrais plus t'estimer ; et, quoi que tu fasses, je ne pourrai cesser de t'aimer[5]. »

Enfin la colère le prit ; il ne put supporter de se voir préférer tant de rivaux indignes ; et il les

[1] VIII.
[2] XCII.
[3] CVII. — Cf. la chanson espagnole des *Flamencos* de Pierre Loti : « Ni avec toi, ni sans toi, — mon mal n'a de remède : — Avec toi, parce que tu me tues, — Et sans toi, parce que je meurs » (*Reflets sur la sombre route*, p. 134).
[4] LXXXV.
[5] LXXV.

poursuivit avec rage d'injures cyniques[1]; Lesbie, Lesbie elle-même, il la salit des mêmes outrages; il nous la montre descendue au dernier degré de l'abjection; il l'interpelle des noms les plus violents : « courtisane, boue », ou, par une ironie sanglante, plus cruelle encore que l'injure : « Rends-moi mes tablettes, honnête et chaste personne[2] ! » C'était fini, il rejeta dédaigneusement une nouvelle tentative de réconciliation que Lesbie avait faite auprès de lui, par l'intermédiaire de Furius et d'Aurélius : « Son amour avait péri par la faute de Lesbie, comme une fleur des prés qu'a blessée en passant le soc de la charrue[3]. »

Et pourtant, combien lui coûtait cette rupture, quelle blessure lui avait laissée au cœur ce funeste amour, nous en pouvons juger par l'élégie touchante qu'il s'adresse à lui-même : « Si le souvenir des bonnes actions est un bonheur pour l'homme, ô Catulle, que de joies te promet pour ta vieillesse un amour si mal récompensé !... Tu as tout fait pour cette ingrate. Pourquoi te torturer plus longtemps ? Courage et romps ces liens... Il est dur de renoncer en un instant à un si long amour, cela est bien dur; mais fais-le, à tout prix... O dieux, si vous

[1] XXXVII, XXXIX, etc.
[2] XLII.
[3] XI.

avez quelque pitié, si jamais vous avez porté secours à un agonisant, contemplez ma misère ; et, si ma vie fut pure, délivrez-moi de ce fléau, de cette peste... Non, je ne demande plus qu'elle m'aime, ni, chose impossible, qu'elle vive chaste ; ce que je veux, c'est me guérir, c'est me délivrer de cette maladie affreuse ! O dieux immortels, accordez-le-moi, si je fus pieux[1] ! » Jamais la douleur n'a eu chez Catulle d'accents plus émouvants ; jamais son amour, purifié par le chagrin, n'a eu de cris plus sincères, ni plus dignes de pitié et d'admiration.

Telle est cette passion tourmentée qui a rempli d'amertume la vie de Catulle, qui lui a fait chercher le repos jusqu'en Asie, mais qui a vivifié son génie. Si elle n'était venue l'arracher aux vains amusements d'une jeunesse dissipée et aux amours frivoles, il n'eut été qu'un versificateur élégant et spirituel, un Voiture ingénieux. C'est grâce à elle qu'il nous a laissé voir son âme, qu'il nous a dévoilé sa nature tendre et avide d'amour, et qu'il s'est assuré notre sympathie.

L'amitié et la haine, l'amour et la jalousie sont les seuls sentiments qui aient animé l'âme et rempli les vers de Catulle. Nous avons vu qu'il n'y a pas chez lui d'inspiration patriotique ; il n'y a pas

[1] LXXVI.

davantage d'inspiration religieuse. L'invocation aux dieux, dans l'élégie sur lui-même que je viens de citer, n'est qu'un cri de douleur et qui reste isolé dans son œuvre ; c'est une de ces prières que le désespoir peut arracher aux âmes les moins religieuses. Mais l'hymne en l'honneur de Diane[1] est un poème laborieux et froid, qui sent l'ode officielle, la poésie de commande, et où l'effort se laisse voir.

Nous aurons donc passé en revue les diverses inspirations lyriques de Catulle, quand nous aurons fait mention de la part de sentiment personnel qui se trouve encore dans ses poésies étudiées et savantes. Dans les anciens poèmes épiques, l'aède reste impassible : à part les invocations traditionnelles, jamais il n'intervient de sa personne ; il déroule paisiblement devant nous les événements, sans manifester son émotion. Au contraire, dans les « epyllia » composés par Catulle à l'imitation des alexandrins, il se jette sans cesse au travers du récit. Sa vive imagination le transporte dans les temps passés qu'il nous dépeint ; il est le contemporain des héros et des dieux, il les admire et les salue magnifiquement : « Héros ! vous qui êtes nés en ces temps si regrettés ! postérité des dieux ! O Grande Déesse ! souvent, oui souvent, je vous nommerai dans mes vers. »

[1] XXIV.

« O nimis optato seclorum tempore nati,
Heroes, salvete, Deum genus ! o bona mater[1] !
Vos ego sæpe meo, vos carmine compellabo. »

Et quand il fait un retour aux temps où il vit, c'est avec tristesse qu'il en montre la bassesse et la laideur, qu'il les compare aux siècles « où la piété était en honneur, où les dieux se montraient souvent dans les assemblées des mortels[2] ». Aussi, avec quelle ardeur il sympathise avec ses héros ! avec quelle émotion il prend part à leurs malheurs ! « Infortunée, s'écrie-t-il en s'adressant à Ariane, à quels maux incessants t'a condamnée Vénus, en glissant dans ton cœur ces soucis cruels !... Amour ! enfant divin, qui mêles les peines aux joies dans le cœur des hommes, et toi, reine de Chypre, dans quels tourments vous avez jeté la vierge amoureuse, qui soupire pour le blond étranger[3] ! » Mais, outre ces exclamations et ces digressions lyriques qui peignent sa compassion, c'est quelquefois sur lui-même qu'il s'écrie, c'est pour lui-même qu'il s'afflige ou s'effraie. Ainsi, quand, s'abandonnant à son imagination affolée, il nous a décrit les orgies du culte de Cybèle et les fureurs frénétiques d'Atys, saisi d'une religieuse horreurs, effrayé des mystères des religions orien-

[1] LXIV, 22.
[2] *Ibid.*, 383.
[3] LXVI, 72-95.

tales, il supplie les dieux, il repousse loin de lui de pareils égarements : « Déesse, grande déesse, Cybèle, déesse souveraine de Didyme, divinité puissante, loin de moi tes fureurs sacrées ! épargne-moi tes emportements ! épargne-moi ta frénésie[1] ! » Ainsi, partout dans ses vers, nous le retrouvons. Jamais il ne peut s'oublier, jamais complètement sortir de lui-même. C'est à lui, toujours à lui, qu'il est ramené, par la nature même de son génie, invinciblement personnel et lyrique.

II

Ainsi donc Catulle est un des maîtres de la poésie personnelle, et c'est à l'endroit que Martial[2] lui donne le nom de « *tener* ». Mais il ne mérite pas moins le nom de « *doctus* » ; c'est de ce titre que le saluent ses plus fervents admirateurs, Tibulle[3], Ovide[4], Martial[5] ; c'est ce titre qui était l'objet de ses ambitions ; et, quand il le décerne à Cornelius Nepos, au ton dont il s'exclame : « (*chartis*) *doctis, Juppiter*[6] ! » on sent que, pour lui, il n'est point

[1] LXII, 90.
[2] IV, XIV.
[3] III, VI, 41.
[4] *Amours*, III.
[5] I, XLII.
[6] I.

de plus vif éloge. Cette science qu'il est jaloux de montrer, c'est naturellement dans l'étude de la littérature grecque qu'il s'efforce de l'acquérir : et il s'est mis à l'école des lyriques grecs.

Commençons par signaler tout d'abord les imitations des anciens poètes grecs, que l'on a eu peut-être une tendance à trop restreindre, au profit des Alexandrins.

La poésie proprement lyrique, la poésie mélique, à partir de Pindare, n'a plus, à vrai dire, d'existence indépendante : seul ou presque seul, le dithyrambe a subsisté ; mais Catulle n'a point fait de dithyrambes. C'est donc nécessairement parmi les anciens poètes qu'il a dû prendre ses modèles. Et, en effet, de l'étude des mètres qu'il a le plus souvent employés, on a pu conclure qu'il a imité Anacréon, Archiloque, Hipponax ; lui-même nous atteste qu'il lisait Simonide[1] ; et ses imitations de Sapho sont évidentes. Le surnom qu'il avait donné à son amie atteste l'estime qu'il avait pour la poétesse de Lesbos ; il y trouvait si bien rendues les passions qui l'inspiraient qu'il lui en a emprunté l'expression[2] ; enfin il semble avoir étudié de très près ses *Épithalames*.

Est-il besoin de rappeler ce *Chant nuptial* si

[1] XXXVIII.
[2] LI.

gracieux[1], où les jeunes gens et les jeunes filles chantent en chœur, quand Vesper paraît, annonçant l'arrivée de l'épouse ? Est-il besoin de citer une fois de plus ces vers délicieux, si souvent cités et si dignes de l'être : « Comme une fleur, née dans l'ombre, en des jardins clos, ignorée des troupeaux, à l'abri de la charrue brutale : les brises la caressent, la terre la nourrit, les pluies la font croître ; maint jeune homme, mainte jeune fille la désire. Mais, lorsque, cueillie d'un coup d'ongle, elle s'est flétrie, ni jeunes hommes, ni jeunes filles ne la désirent plus. Ainsi, la vierge, tant qu'elle reste à l'abri, dans l'amour des siens ; mais quand elle a perdu la fleur chaste de son corps profané, elle n'est plus douce aux jeunes hommes, ni chère aux jeunes hommes, ni chère aux jeunes filles. — O Hymen ! O Hyménée ! Hymen, tu viens ! »

« Ut flos in septis secretus nascitur hortis,
Ignotus pecori, nullo contusus aratro,
Quem mulcent auræ, firmat sol, educat imber ;
Multi illum pueri, multæ optavere puellæ ;
Idem cum tenui carptus defloruit ungui,
Nulli illum pueri, nullæ optavere puellæ ;
Sic virgo dum intacta manet, dum cara suis est ;
Quum castum amisit polluto corpore florem,
Nec pueris jucunda manet, nec cara puellis.
Hymen ! o Hymenæe ! Hymen, ades, o Hymenæe ! »

[1] LXII.

Toute cette pièce est empruntée à Sapho. Une autre, l'*Épithalame de Julie et de Manlius*[1], est peut-être plus intéressante encore à ce point de vue. Catulle, cela est évident, imite aussi Sapho dans cette pièce; mais il a su donner un ton et une allure romaine à son poème, introduire dans le cadre que lui fournit son modèle les coutumes et les mœurs de son pays, et parler comme un Latin, mais avec la grâce d'un grec.

Il est assez difficile[2] de déterminer la part exacte d'influence qu'a pu exercer sur Catulle l'imitation des anciens poètes, en ce qui regarde l'art de la composition, les caractères du style ou même la partie la plus matérielle de la poésie, les procédés techniques, la langue et les mètres. D'abord, nous n'avons point les textes; et les fragments que l'on a recueillis avec un soin diligent sont trop peu considérables pour que nous puissions porter un jugement bien ferme. Puis, les Alexandrins ont imité leurs prédécesseurs; et il se peut que les emprunts de Catulle aient été faits à la copie, non à l'original. D'une manière générale, cependant, nous pouvons affirmer que son étude des lyriques anciens a eu pour résultat de tempérer en quelque sorte ce qu'il y aurait eu de trop alexandrin dans la manière de

[1] LXI.
[2] Cf. Lafaye, *Catulle et ses modèles*.

Catulle. Si l'on compare, par exemple, ses autres écrits à la *Chevelure de Bérénice*[1], qui n'est qu'une traduction de Callimaque, on les trouve plus simples, plus naturels, plus vivants. Et il n'est point téméraire de dire que cela est dû à son génie, sans doute, mais aussi à l'influence des vieux lyriques.

Toutefois, il n'est point douteux que Catulle n'ait étudié de très près la littérature alexandrine, si fort à la mode de son temps.

En effet, au VIIe siècle de la ville, il y eut une révolution dans les habitudes et dans les idées littéraires. Jusque-là, les œuvres de la Grèce avaient surtout été connues à Rome par les professeurs. Esclaves ou affranchis instruits, à qui les pères de famille confiaient leurs enfants, ou qui, à l'exemple de Livius Andronicus, ouvraient une école publique de grammairiens, philosophes, rhéteurs de profession, qui vivaient en commensaux dans la maison des patriciens et y répandaient la culture hellénique, tous, ils étaient nourris des grands auteurs de l'âge classique. C'est donc à l'école de cette antiquité traditionnelle et consacrée qu'ils mirent tout d'abord et la langue latine, et les jeunes enfants confiés à leurs soins.

Mais, quand l'influence grecque devint plus

[1] LXVI.

directe, quand les Romains eurent conquis la Grèce, quand les armées de Lucullus et de Pompée eurent pénétré dans ces pays de l'Orient, où, depuis Alexandre, s'était conservée florissante la civilisation hellénique, quand les jeunes nobles, aides de camp des généraux, ou compagnons de gouverneurs de province, purent connaître par eux-mêmes une poésie brillante, raffinée, mais surtout moderne et vivante, tous les esprits furent à l'instant séduits. Les œuvres, la langue, si grecques déjà cependant, des Ennius et des Plaute parurent surannées et ridicules. Il n'y avait pas assez de légèreté ni d'élégance, et l'on y trouvait encore trop du vieux fonds romain, pesant et grave. Il y eut donc alors un vif mouvement d'émulation. Avec la même ardeur intempérante que les hommes de notre Pléiade, ils s'élancèrent au pillage de « ces sacrés trésors du temple delphique », pour parler comme Du Bellay ; et ils s'efforcèrent d'enrichir leur langue de ces dépouilles. Leur goût, assez exercé déjà pour sentir la supériorité des lettres grecques, ne l'était pas assez pour y faire le départ du bon et du mauvais. Comme tous les peuples jeunes initiés tout d'un coup à une civilisation plus raffinée, ils admiraient le joli et le précieux plus que le beau et le grand, et préféraient le clinquant du Musée à tout l'or de la période attique. Il n'y avait pour eux d'autre

Dieu que Callimaque, et ils criaient sur les toits les mérites d'Euphorion[1].

Déjà, Lævius avait essayé d'introduire les différentes formes de la lyrique grecque dans ses *Polymetra* et ses *Erotopaïgnia*. Mais le mouvement n'eut un plein succès que lorsque se fut constituée l'école des « Jeunes », les Νεώτεροι, comme dit Cicéron[2]. C'est à ce cercle que se mêla Catulle, dès son arrivée à Rome. Le chef en était P. Valerius Caton, son compatriote, le fameux poète grammairien, la « sirène latine ». C'était lui qui présidait les réunions amicales de ses disciples[3], sur le mont Aventin. Il y avait là Cornelius Nepos, le plus âgé, Furius Bibalicus, Camerius, Licinius Calvus, Q. Cornificius, C. Helvius Cinna, qui, pour la plupart, ont été les amis et les correspondants de Catulle. Dans ces réunions, comme c'est l'usage, avec l'ardeur des jeunes gens, la ferveur des initiés et l'âpreté des poètes, ils appréciaient les vers de leurs contemporains et disaient leur fait aux méchants poètes, aux Sextius, aux Volusius, aux Suffenus, aux Cæsius et autres profanes. Entre eux, au contraire, ils s'admiraient beaucoup, se promettaient de se vanter les uns les autres, et louaient en effet de tout leur pouvoir les œuvres de leurs amis[4].

[1] « *Cantores Euphorionis* ». *Tuscul.*, III, XIX, 45.
[2] *Ad Attic.*, VII, 2.
[3] « *Dulces cœtus* », XLVI.
[4] XIV, XXXVI, XLIV, etc. ; L, XCV, XCVI, etc.

Ces œuvres, c'étaient les imitations des « epyllia » alexandrins : la *Dyctina* ou *Diana* de Caton, l'*Io* de Calvus, le *Glaucus* de Cornificius, la *Smyrna* de Cinna ; c'étaient des poésies érotiques comme celles dont Lævius avait donné l'exemple et comme en écrivirent la plupart des poètes de cette génération[1]. Catulle, lui aussi, étudiait les Alexandrins et les imitait. Nous le savons par son propre témoignage, puisqu'il nous atteste qu'il a lu et relu les livres de Callimaque[2], puisqu'il nous en reste une preuve irréfutable dans sa traduction de la *Chevelure de Bérénice*, dans sa légende d'*Atys*, dans l'*Épithalame de Thétis et de Pélée*, et en beaucoup d'autres endroits de ses écrits. Malheureusement, la plupart des textes de l'époque alexandrine étant perdus, il nous est impossible de faire la comparaison entre Catulle et ses modèles. D'ailleurs les traces de cette imitation seraient souvent sans doute bien difficiles à saisir : Catulle, étant nourri des œuvres de ses maîtres, les a converties « en suc et en sang », et il a dû lui arriver bien des fois de les imiter, pour ainsi dire, à son insu, en d'innombrables et fugitives réminiscences. Ne pouvant donc rechercher ici s'il faut rendre tel ou tel vers à Apollonius de Rhodes ou à Callimaque, bornons-nous à examiner quelle influence

[1] Ovide, *Tristes*, II, 431 ; Pline L.-J., *Ep.*, V, 3.
[2] CXVI, LXV.

générale a pu exercer sur Catulle la poésie alexandrine, quelles qualités ou quels défauts elle a développés en lui, quels caractères enfin elle a imprimés à son œuvre[1].

Tout d'abord il lui a emprunté des genres.

C'étaient surtout les poètes du Musée qui avaient mis à la mode les petits poèmes érotiques, les bagatelles légères, que Catulle lui-même appelle ses « *nugæ* », ses « *ineptiæ*[2] ». C'étaient eux aussi qui avaient introduit, dans un genre plus sérieux, les « epyllia ». La poésie épique avait fait son temps : la longue épopée, dont le récit se prolonge à travers plusieurs chants, dépassait les forces des Alexandrins ; d'ailleurs, fatalement, dans une œuvre de telles dimensions, le fond emporte la forme ; or c'était la forme que soignaient avant tout ces érudits artistes. Au lieu d'une *épopée*, ils composaient donc des *morceaux* ou des *épisodes épiques*, dont ils pouvaient à loisir polir et repolir les vers. De même, à Rome, les vieilles *Annales* à la façon d'Ennius n'avaient plus de succès, et ceux qui méditaient des œuvres sérieuses, des « *cogitationes*[3] » ne songeaient plus à faire que des pièces détachées. L'*Épithalame de Thétis et de Pélée* est un de ces « epyllia ».

[1] Cf. Couat, *la Poésie alexandrine*.
[2] I, XIV, XVI.
[3] XXXV.

Mais, avant tout, ce sont leurs procédés que Catulle a empruntés aux Alexandrins.

Il fallait quelque chose pour compenser le défaut d'inspiration dont les Alexandrins avaient conscience. Pour émerveiller le lecteur, piquer son attention, faire admirer le poète, ils n'avaient trouvé rien de mieux que l'érudition (*doctrina*). — La mythologie était leur principale ressource : ils en tiraient des légendes étranges ou ignorées ; ils en rapportaient les traditions oubliées ; ou bien, jaloux déjà de l'épithète rare, ils se plaisaient à désigner les dieux et les déesses de surnoms obscurs, par allusion à des fables peu connues ou à des cultes locaux. Catulle en fait autant. Ainsi l'élégie à Manlius [1] n'est qu'un chant d'amour et d'amitié noyé dans la mythologie ; ainsi la présence de Prométhée aux noces de Thétis et de Pélée est une allusion à la légende peu connue de sa délivrance ; ainsi le nom de Pasithea, dans la pièce d'*Atys*, est le nom très savant de la déesse du sommeil. — La seconde ressource des Alexandrins, c'était la géographie. On sait quel fut le grand développement de la poésie didactique à Alexandrie, et quelle place y tinrent le plus souvent les descriptions géographiques, par exemple dans l'épopée d'Apollonius de Rhodes. Catulle ne manque donc pas, à

[1] LXVII^b.

l'imitation de ses maîtres, de faire parade de sa science géographique, même dans ses plus petites pièces [1].

C'est encore le désir d'éblouir le lecteur, de dissimuler le vide du fond par les agréments de la forme, qui a conduit les Alexandrins et leurs imitateurs latins à une méthode de composition artificielle et compliquée. Parfois, c'est une disposition ingénieuse et savante, symétrique et balancée à l'extrême. Telle est l'élégie à Manlius. La pièce s'ouvre par des remerciements adressés à Manlius pour les services qu'il a rendus à Catulle. Ces services ont consisté à favoriser son intrigue avec Lesbie ; et le poète s'arrête à dépeindre cet amour. Mais l'amour de Lesbie rappelle à Catulle celui de Léodamie pour son mari. Or le mari de Léodamie est mort à Troie ; par où le poète en vient à songer à son frère, qui, lui aussi, est mort dans la Troade. Il faut avouer que cette introduction de la légende de Léodamie comme transition paraît bien forcée et peu naturelle ; mais l'artifice éclate d'une façon plus claire encore, et plus choquante, quand on voit la seconde partie reproduire exactement, en sens inverse, la disposition de la première. Du souvenir de son frère, le poète passe à Léodamie, puis à Lesbie, et il finit, comme il avait commencé, par l'expression

[1] XI. IV, *passim*.

de sa reconnaissance pour Manlius. Il y a là, évidemment, un excès de symétrie ; et c'est bien un défaut alexandrin.

D'autres fois, au contraire, le poète affecte comme une apparence de négligence. Il a commencé le récit des noces de Thétis et de Pélée : une description accessoire amène un épisode, qui prend tout à coup une importance disproportionnée et devient subitement le sujet principal. Cette digression inattendue, le poète a soin de nous la signaler :

> « Sed quid ego, a primo digressus carmine, plura
> Commemorem [1] ? »

et cette remarque ne l'empêche pas de consacrer à l'épisode plus de la moitié du poème.

Dans le même épithalame, nous trouvons un autre procédé savant de narration. Le poète jette subitement le lecteur dans une situation que rien ne prépare, et ce n'est que plus tard qu'il lui rend compte des événements qu'il a d'abord mis sous ses yeux. Ainsi, il dépeint la navigation des Argonautes avant de nous raconter comment les dieux ont pris part à la construction du vaisseau ; il décrit le désespoir d'Ariane avant d'avoir parlé des exploits de Thésée et de la naissance de son amour ;

[1] LXIV, 116.

c'est seulement après nous avoir prévenus que les dieux ont fait oublier à Thésée les ordres paternels qu'il nous fait connaître les recommandations d'Égée et ses tristes adieux... Il y a là un parti pris évident ; le poète veut piquer la curiosité du lecteur, lui faire attendre une explication nécessaire.

Un nouveau procédé, emprunté plus particulièrement aux poètes bucoliques, c'est la répétition des mêmes idées dans les mêmes termes, le refrain. Il n'y a pas seulement refrain dans les chants divisés en strophes, comme le chant des Parques en l'honneur d'Achille, mais même dans des pièces plus familières. Tantôt [1] c'est le vers du début qui revient à la fin de la pièce, l'encadrant d'une manière habile, et, en général, malicieuse ; tantôt, et plus souvent [2], c'est une phrase, un mot répété avec art, et ramenant avec persistance l'attention du lecteur sur une même idée.

Tous ces artifices concourent au même but : rehausser le sujet par l'agrément de la forme et faire admirer l'art du poète ; mais ils avaient en général le grave défaut d'être trop prémédités et artificiels. Catulle excelle dans les morceaux détachés, écrits de verve et sous l'impression d'un sen-

[1] XVI, XXXVI, etc.
[2] XXVI, XLII, etc.

timent personnel; dans les grands sujets, il n'a pas le don de la composition, et l'on sent qu'il se travaille ingénieusement pour remédier à ce défaut.

Avec leurs genres favoris et leurs procédés, ce sont leurs tendances que Catulle emprunte encore aux Alexandrins. L'intime union de la grammaire et de la poésie est un trait caractéristique de l'école alexandrine. Tous les poètes d'alors ont été en constants rapports avec les grands commentateurs ou critiques du « Poulailler des Muses » ; eux-mêmes étaient des érudits, et l'on s'en aperçoit en les lisant. Il en est de même chez les disciples de P. Valerius Caton. D'ailleurs, la langue latine ayant été, pour ainsi dire, créée de toutes pièces par les littérateurs, il n'est presque pas un écrivain, dans les premiers âges de la littérature latine, qui ne se soit occupé de grammaire: Ennius, Lucilius, Varron, tous ont eu leurs théories, et tous se sont efforcés de les mettre en pratique dans leurs ouvrages. Si Catulle n'a nulle part exposé didactiquement sa doctrine, nous ne saurions toutefois douter qu'il n'ait pris part aux travaux de ses maîtres et de ses contemporains.

Il a donc essayé d'assouplir et d'enrichir la langue latine, en la mettant à l'école des Alexandrins, dans ses traductions et dans ses imitations

plus ou moins libres. Après Plaute, c'est, de tous les écrivains d'alors, l'auteur chez qui nous trouvons le plus d'ἅπαξ λεγόμενα ; et, quoique nous ne puissions à ce sujet porter un jugement définitif, puisque les œuvres de ses contemporains ne nous sont pas parvenues, cela semble cependant attester qu'il a voulu enrichir sa langue maternelle. Il a sans doute emprunté aux poètes ses prédécesseurs, et surtout aux tragiques, les mots composés comme « *raucisonus*, *clarisonus*, *multivolus*, *falsiparens* », etc., ou, du moins, il s'est conformé à leur usage en les composant. Mais nombreux sont les mots qu'il a directement introduits du grec, comme « *amaracus*, *bombus*, *ephebus*, *strophium* », etc. Ajoutons-y beaucoup de noms propres ou d'adjectifs tirés de noms propres, comme « *Minois*, *Daulias* *Amphitryonides* », et de nombreux exemples de flexions et de désinences toutes grecques : « *Thesea* *Pelea*, *Thasidos*, *Charybdon*, *Minoïdi* », etc. C'est encore du grec que lui viennent des expressions comme « *nutrices* » pour « *mammæ* », « *Amphitrite* » ou « *Thetys* » pour « *mare* », etc. ; enfin beaucoup de tournures et de locutions lui ont été inspirées par sa connaissance de la syntaxe grecque. D'un autre côté, il a essayé de puiser dans le fonds romain ; et nous trouvons chez lui bien des mots empruntés au langage familier, auxquels il a voulu donner la

vie littéraire, avec de nombreux archaïsmes, qu'il a fait revivre.

Une habitude sur laquelle il convient d'insister davantage, parce qu'elle donne un tour particulier à son style, et qu'elle semble en quelque sorte caractéristique de son génie même, c'est l'emploi permanent des diminutifs. Tantôt c'est un terme caressant, une expression de tendresse et d'amitié : les yeux gonflés de pleurs de sa Lesbie, il les appelle « *turgiduli ocelli* »; le passereau favori qui la console dans ses chagrins, c'est « *solatiolum sui doloris* »; Juventius est comme une petite fleur parmi les jeunes gens, « *flosculus* »; Acmé appelle son amant Septimus « *Septumile* [1] », etc. D'autres fois, c'est un procédé de description, une façon ingénieuse de peindre un objet aimable en des termes appropriés et gracieux : la jeune femme de Colonia est plus délicate qu'un tout petit chevreau, « *tenellulo delicatior hædo* »; la maîtresse de Varius n'est pas appelée « *scortum* », mais « *scortillum* »; les jeunes filles à qui il redemande Camerius, ce sont des « *femellæ, lacteolæ puellæ* [2] », etc. Quelquefois encore, c'est une tournure ironique : Thallus l'efféminé est plus mou que le poil d'un lapin, qu'un léger duvet d'oie, qu'un petit bout d'oreille flasque :

[1] III; V; XXIV; XLV, etc.
[2] XVII; X; LX, etc.

« ... mollior cuniculi capillo,
Vel anseris medullula, vel imula oricilla[1]. »

Mais, où cet emploi des diminutifs paraît véritablement excessif et déplacé, c'est dans les longs poèmes semi-épiques et dans les épithalames solennels : ils y sont pour ainsi dire à contresens, et, c'est véritablement de la préciosité et de l'afféterie. Que le poète les accumule pour dépeindre la grâce de Julia Aurunculeia[2], peut-être y a-t-il déjà de la recherche, mais elle est encore acceptable. Nous sommes bien plus surpris d'en trouver pour décrire la fatigue des Galles, affolés, après leur orgie furieuse :

« Ut domum Cybeles tetigere lassulæ[3]. »

Enfin, ils sont tout à fait inconvenants dans le tableau des douleurs d'Ariane abandonnée :

« Frigidulos udo singultus ore cientem[4]. »

Il y a là une vraie faute de goût, assez étonnante chez Catulle. Cet abus des diminutifs lui est d'ail-

[1] XXV.
[2] LXI.
[3] LXIII.
[4] LXIV, 132.

leurs commun avec les poètes de notre Pléiade et provient des mêmes causes : imitant une littérature raffinée, ces deux écoles ont renchéri sur les défauts de leurs modèles.

D'autres, avant Catulle, avaient déjà commencé à enrichir et à assouplir la langue. Il restait davantage à faire pour la métrique. Les seuls mètres qui fussent réellement acclimatés à Rome étaient l'hexamètre et le pentamètre, avec les mètres iambiques et trochaïques, principalement l'iambique trimètre sénaire. Catulle a perfectionné les rythmes déjà introduits, et il en a introduit de nouveaux. Nous trouvons chez lui treize espèces différentes de vers, et encore ne sommes-nous pas sûrs de posséder toutes ses œuvres. Ce sont : l'hexamètre, le pentamètre, l'iambique trimètre pur, l'iambique trimètre hipponactéen ou scazon, l'iambique trimètre archiloquien, l'iambique septenaire hypermètre, l'hendécasyllabe, le vers saphique, le vers glyconique, le phérécratien, le priapéien, le grand asclépiade et le galliambique. Deux de ces mètres, l'iambique trimètre pur et le grand asclépiade, c'est lui qui les a le premier employés. Enfin il a écrit des distiques, des strophes saphiques et deux autres espèces de strophes, composées, l'une de trois glyconiques et d'un phérécratien, l'autre de quatre glyconiques suivis d'un phérécratien.

Il doit à ses maîtres alexandrins le souci de la structure du vers et le soin d'en observer scrupuleusement les règles : car les poètes du Musée apportaient à leur versification la même attention qu'à leur style même. Il importait d'ailleurs de régulariser les formes métriques trop libres de Plaute, de Lucilius et de Varron, et d'imposer définitivement à la métrique latine des lois immuables. Il y a bien encore chez lui quelques restes des licences anciennes ; il se permet, une seule fois, la suppression de l'*s* finale[1] ; il admet, rarement il est vrai, des hiatus[2] ; et l'on trouve assez souvent chez lui des synalèphes, ou contractions en une seule syllabe de deux voyelles qui se suivent dans un même mot. Mais, s'il laisse beaucoup d'élisions dans ses épigrammes[3], il est plus sévère dans ses poèmes lyriques et les évite avec le plus grand soin dans ses œuvres savantes. Cette gradation nous montre bien qu'il s'était fait une théorie raisonnée sur les licences qu'il pouvait se permettre et sur les genres où il les devait éviter.

Je n'insisterai ici ni sur l'hexamètre, ni sur le pentamètre, qui ne sont point des vers proprement lyriques : je remarquerai seulement qu'il a recher-

[1] cxvi, 8.
[2] xcvii, 1.
[3] Il y en a cinq dans le vers 6 de lxxiii.

ché les vers spondaïques, à l'imitation des Alexandrins ; qu'il s'est conservé le droit de terminer le vers pentamètre par un monosyllabe ou par un mot de trois syllabes et plus ; enfin, qu'il ne s'est pas assujetti, comme ses successeurs, à faire coïncider exactement la fin de chaque distique avec un arrêt important dans le sens de la phrase. De tous les mètres lyriques, c'est l'hendécasyllabe qui est le favori de l'école : il est très fréquent dans Catulle, qui l'avait déjà trouvé usité chez Lævius. Quant au galliambe, c'était un vrai tour de force que d'introduire ce mètre sautillant dans une langue comme la langue latine, où se rencontrent si peu de brèves ; Varron avait précédé Catulle ; mais celui-ci a déployé dans le maniement de ce vers une habileté remarquable. C'est peut-être le seul mètre qui soit propre aux Alexandrins : ils l'avaient inventé, comme le nom l'indique, pour célébrer les orgies des Galles, prêtres de la Grande Déesse, et nous voyons que Catulle lui a scrupuleusement conservé sa destination. Pour tous les autres mètres lyriques, on s'accorde à reconnaître que Catulle, avec quelques taches imputables à son temps et à la rudesse de la langue, y a le plus souvent montré une très grande virtuosité. Ces rythmes, qu'il avait, pour ainsi dire, reçus inertes et sans vie, il les anima, il habitua la langue latine à s'y conformer, il en accommoda, le

premier, les règles au génie de son pays. Maintenant, les poètes lyriques peuvent venir, Catulle leur laisse une langue assouplie et enrichie, des mètres plus nombreux et plus aptes à recevoir leurs inspirations.

Le caractère le plus frappant de Catulle, c'est donc cette union, rare et précieuse, de l'inspiration la plus sincère avec la science la plus consommée. Jamais, dans ses œuvres proprement lyriques, Catulle n'a sacrifié la vérité de son sentiment à la recherche d'une forme plus ornée. Jamais l'ardeur de la passion qui l'anime, ni l'exaspération de ses rancunes ne lui ont fait négliger les devoirs de l'artiste. Chez lui se trouvent au plus haut point réunis la verve et le soin du détail, qualités qui semblent souvent s'exclure. L'admiration qu'il mérite s'augmente encore, si l'on considère l'époque à laquelle il a vécu. Antérieur aux poètes de l'âge d'Auguste, il n'a pu, comme eux, jouir sans peine des travaux de prédécesseurs habiles. Venu après les premiers explorateurs de la littérature grecque, il n'a pas eu l'avantage d'avoir un large champ, où il pût faire son choix sans concurrents. Les premières conquêtes avaient été faites avant lui, et la perfection n'avait pas été atteinte : il a donc eu tous les désavantages de ceux qui vivent dans une époque

de transition. Pourtant, s'il faut rappeler ces faits, pour excuser les quelques défauts qui peuvent déparer son œuvre, il ne faut pas y attacher une trop grande importance. Catulle n'est pas seulement un poète de transition. Il a d'autres mérites que d'avoir préparé le siècle d'Auguste : il a sa valeur en lui-même. La passion qui a fait le tourment de sa vie l'a rendu poète : c'est en nous montrant la blessure de son cœur qu'il s'est fait aimer de nous ; et ses cris de désespoir et de jalousie trouveront toujours leur écho dans l'âme des hommes.

CHAPITRE VIII

GENRES ÉTRANGERS : LA POÉSIE LYRIQUE (*suite*)

HORACE ET PINDARE

C'est aux applaudissements unanimes du peuple romain qu'Horace, alors dans la force de l'âge et du talent, avait successivement composé les *Odes*, qui forment les trois premiers livres de son œuvre lyrique. Aussi, à la fin de son troisième livre, s'écriait-il avec orgueil : « J'ai élevé mon monument, plus durable que l'airain, plus haut que les royales pyramides. Et ni la pluie qui ronge, ni l'Aquilon devenu impuissant ne pourront le détruire, ni la suite innombrable des années, ni la fuite des temps. Je ne mourrai pas tout entier, et une grande part de moi-même évitera la déesse de la Mort. Je grandirai dans l'avenir, honoré d'une louange toujours nouvelle, tant que le pontife montera au Capitole avec la vierge silencieuse[1]... » Il y avait

[1] *Odes*, III, xxxvi

dans ces paroles l'expression personnelle d'une légitime fierté. Mais il y avait assurément aussi l'imitation d'un lieu commun cher aux lyriques grecs, ses précurseurs et ses modèles : comme eux, à leur exemple, il voulait couronner son œuvre par un chant de triomphe et par un cri d'orgueil. Car il la croyait terminée. Il lui semblait qu'il avait assez fait en ce genre pour sa gloire et pour celle de Rome, qu'il avait le droit de renoncer à la poésie lyrique, de cultiver d'autres genres littéraires, moins éclatants peut-être, mais plus conformes à la nature de son génie et à ses véritables aptitudes. Cette conclusion était un adieu.

Mais il avait compté sans ses admirateurs. De toutes parts, on le priait de laisser fléchir sa résolution et de composer encore des odes. Il était en butte aux instances d'Auguste. Le prince, naturellement fort amateur des lettres, avait compris en outre quels services elles pouvaient lui rendre à lui-même et à sa dynastie naissante ; il désirait que, « devant la postérité », — et aussi, quoiqu'il ne l'écrive point, devant les contemporains, — Horace « ne parût pas honteux d'être son ami[1] », que pour rallier les esprits au nouveau régime il célébrât les réformes, les grandeurs et les gloires du Principat ; il désirait que les exploits des futurs

[1] Suétone, *Vit. Horat.*

héritiers du trône, Drusus et Tibère, fussent vantés, et au besoin embellis, par la poésie, afin que l'opinion publique, séduite par le prestige des beaux vers, acceptât à l'avance l'idée de leur règne à venir. Mécène aussi sans doute, ce ministre officieux des beaux-arts et des lettres, encourageait Horace, excitait sa paresse, lui montrait une gloire plus durable à conquérir dans la grande poésie que dans la poésie familière. Puis, c'étaient les nobles personnages, les représentants des vieilles familles patriciennes, avec qui s'était lié le fils de l'affranchi : les Julius Antonius, les Torquatus, les Marcius Censorinus, les Lollius ; ils voulaient qu'il composât en leur honneur, ou pour la leur dédier, quelque belle ode, qui emporterait avec elle leurs noms dans l'avenir. C'était enfin, peut-on dire, le peuple romain tout entier, jaloux de posséder des poèmes qu'il pût légitimement opposer aux chefs-d'œuvre des grands lyriques grecs. Depuis le jour où Rome avait réduit l'Achaïe en province, un vif sentiment d'émulation était né en Italie. On ne se contentait point de l'avoir emporté par la puissance matérielle, par la force brutale ; on se proposait, sinon d'égaler les Grecs dans les travaux de l'esprit, du moins de rivaliser avec eux et de ne point leur laisser la victoire sans combat. Les *Géorgiques* avaient paru ; « quelque chose de plus grand que l'*Iliade* » était

lentement préparé par Virgile, triomphalement annoncé par Properce[1], attendu par tous avec confiance. Puisque Virgile était ainsi l'Hésiode des Romains et qu'il allait en être l'Homère, Horace, lui, en devait être le Pindare.

Devant des sollicitations si pressantes, Horace céda enfin. Six ans environ, après avoir dit à la poésie lyrique un adieu qu'il croyait définitif, il publiait son quatrième livre d'*Odes*. Ce dernier recueil était moins considérable que les autres ; il comprenait seulement quinze poèmes, tandis qu'ils en avaient respectivement compté trente-huit, vingt et trente. Encore, parmi ces quinze odes, un certain nombre, d'une importance moindre et d'un ton plus léger, à Ligurinus, à Torquatus, à Lygé, etc., avaient sans doute expressément été composées pour reposer un peu le lecteur des autres, officielles et plus graves, et pour former avec elles un juste volume.

En effet, Horace avait écrit ce quatrième livre un peu malgré lui. Il sentait bien que l'admiration de ses contemporains se trompait et l'égarait, qu'elle l'entraînait de force dans un domaine qui n'était pas le sien. Aussi, au moment même où il leur complaisait, et dans le livre même que lui arrachaient leurs instances, il a voulu remettre lui-même les

[1] II, xxv, 65-66.

choses au point. Telle est l'intention qui lui a dicté l'*Ode sur Pindare*[1], dédiée à Julius Antonius. Par l'éloge sans réserve qu'il y fait du grand lyrique grec, Horace montre qu'il sent bien quelle témérité c'est à lui de marcher sur de telles traces ; et cet aveu sincère atténue l'audace de sa tentative. En même temps, par la comparaison qu'il établit entre Pindare et lui, il se justifie à l'avance de renoncer, comme il va le faire désormais, à une lutte inégale. C'est une double excuse, et de sa hardiesse présente, dont il a pleine conscience, et de la réserve prudente qu'il gardera dans l'avenir, malgré les supplications.

Toute la première partie de cette ode à Julius nous offre en raccourci les raisons pour lesquelles Horace ne devait point prétendre égaler jamais Pindare, pour lesquelles ses imitations et passées et actuelles étaient condamnées à rester inférieures au modèle. Les traits par lesquels il dépeint et caractérise le génie et l'œuvre de ce poète sont comme autant d'arguments cachés que nous n'avons plus, nous, qu'à recueillir.

Horace commence par proclamer Pindare inimitable. « Vouloir rivaliser avec Pindare, ô Julius, c'est vouloir s'élever dans les airs sur les ailes de cire inventées par Dédale, c'est vouloir donner

[1] IV, II.

son nom à une mer azurée. » Et ce ne sont point là des jugements de circonstance, des enthousiasmes de vers lyriques ; plus tard, à l'époque des *Épîtres*, nous verrons encore Horace exprimer, dans ces pièces familières, la même opinion, et sourire gaiement de ce Titius, « qui n'a pas tremblé d'aller puiser à la source de Pindare[1] ». Cette supériorité éclate, suivant lui, dans tous les genres où le poète grec s'est essayé ; et il les énumère : « *seu deos regesque canit* » : dithyrambes en l'honneur des dieux, hymnes célébrant les héros et les rois fils des dieux ; « *sive quos Elea...* » : épinicies chantant les victoires remportées aux Jeux olympiques ; « *flebili sponsæ juvenemve...* » : thrènes de deuil devant les bûchers funèbres.

Toutes ces sortes d'odes, on le voit, appartiennent à la poésie chorique. Or, nous devons remarquer tout d'abord que le genre en lui-même, que la poésie chorique n'existe pas à Rome. Il n'y a point, dans la ville du vieux Caton, de ces fêtes de l'esprit et des yeux auxquelles prend part tout un peuple, animé des mêmes sentiments, rempli des mêmes souvenirs et des mêmes émotions ; il n'y a point de ces cérémonies harmonieuses, où la poésie se marie à la musique et à la danse, où le rythme des sons et des gestes s'accorde avec le sens des paroles et en

[1] I, III, 10.

rehausse l'éclat. Il n'y a que des fêtes populaires, grossières pour être goûtées de la plèbe grossière, et des réunions aristocratiques, où des esprits raffinés sont conviés à des plaisirs raffinés : les unes sont ouvertes à tous, mais l'élite s'en bannit d'elle-même ; les autres sont fermées au vulgaire, mais le vulgaire ne les regrette point. Ainsi, jamais le poète n'a l'occasion d'exprimer en ses vers des idées ou des passions communes à toutes les classes et à tous les hommes, d'être la voix collective de la Cité vivante et une.

La religion romaine n'est qu'un culte : par là se trouvent exclues de ses cérémonies ces légendes brillantes et variées que la Fable offrait aux poètes des pays grecs. Encore ce culte lui-même est-il prosaïque et terne : tout entier en formules réglées, en actes, en gestes traditionnels, que les pontifes nouveaux doivent scrupuleusement reproduire d'après les anciens, sous peine de ne rien obtenir des dieux, ou même de les irriter. Sorte de pacte conclu avec la divinité par le plus retors des peuples procéduriers, la religion romaine présente, pour ainsi dire, autant de poésie que la lecture d'un contrat par devant notaire. Comment dès lors pourrait-elle offrir matière à un dithyrambe?

Il n'y a point de légendes nationales ; ou, pour parler plus exactement, il y en a peu, et l'esprit

prosaïque du peuple romain les a marquées de son empreinte. Chez tous les autres peuples, les récits qui courent des origines nationales tendent à se distinguer de l'histoire ; ils se présentent hardiment comme un jeu facilement reconnaissable de l'imagination ; et l'historien le moins doué de sens critique, s'il en veut tenir compte, les doit dépouiller à la fois d'une partie de leur invraisemblance et de leur poésie. Le peuple romain, au contraire, semble s'être piqué de garder à ses inventions mêmes un caractère de réalité, d'y réduire au minimum la part du merveilleux : Tite-Live les a pu insérer presque telles quelles dans son ouvrage. Comment ces légendes si raisonnables auraient-elles pu être chantées en hymnes poétiques ?

Il n'existe point à Rome d'institution qui corresponde aux Jeux olympiques. Les luttes du cirque sont abandonnées à des gladiateurs, à des athlètes de métier que l'on méprise ; la musique et la danse sont aussi dédaigneusement laissées à des histrions ; et les lectures publiques tiennent la place des concours de littérature et de poésie de la Grèce. Il n'y a même point de prétexte à des épinicies.

Et l'on meurt bien à Rome comme l'on meurt en Grèce ; mais, des funérailles dont les compatriotes de Pindare font une occasion de chants funèbres, les compatriotes de Cicéron font une occasion de dis-

cours. L'orgueil patricien prend plaisir à commémorer devant le bûcher d'un Romain les actes utiles à l'État qu'il a lui-même accomplis ou qu'ont accomplis ses ancêtres, tandis que l'imagination grecque se plaît à évoquer les belles légendes qui se rattachent au nom du mort, ou de sa famille, ou de sa cité. Les « nénies » des pleureuses se réduisent à des cris inarticulés, à des lamentations banales et apprises. Dans les jeux funèbres que l'usage s'est introduit de donner, les représentations théâtrales sont le seul élément littéraire ; et, si des chants se sont fait entendre aux funérailles de César, ils n'étaient point expressément composés en l'honneur de l'illustre mort, dont la fortune eût pourtant offert à un vrai poète lyrique de si belles inspirations : ils étaient pris d'un chœur d'une vieille tragédie. Il n'y a pas plus de thrènes qu'il n'y a d'épinicies, d'hymnes ou de dithyrambes romains.

Ainsi, tout effort pour transporter en Italie les diverses formes du lyrisme choral est condamné à être vain. Ni les lois, ni les institutions, ni les mœurs, ni les circonstances politiques et sociales ne permettent que naissent à Rome ces sentiments universels dont le poète lyrique est l'écho, que s'y forme cette sorte d'âme à la fois complexe et une, dont il exprime les émotions.

La matière de la poésie chorique faisait donc

défaut à Horace; mais l'instrument ne lui manquait pas moins. Autant la langue et la métrique étaient favorables et dociles à Pindare, autant elles lui étaient incommodes et rebelles; et il le reconnaît, lorsque, louant le poète grec, non sans un retour sur lui-même, il admire et la richesse de son invention verbale : « *nova verba devolvit* », et la richesse de son invention rythmique : « *numeris fertur lege solutis* ».

Le grec, au contraire du latin comme du français, a l'avantage de posséder vraiment une langue poétique. Il y a un grand nombre de termes dont on se sert en vers et qu'on n'emploie pas en prose. Ces mots ne sont donc point effacés et comme usés par l'usage courant, par la familiarité de la conversation ; ils gardent tout leur relief et leur brillant primitifs, sans pourtant avoir cette apparence affectée et pédante qu'ont les mots prétendus poétiques dont se servaient, par exemple, les derniers débris de l'école classique française. C'est un premier trésor, où Pindare pouvait puiser à son gré de belles formes et de beaux sons.

Mais, de plus, sa langue lui offrait la riche diversité des formes dialectales. Entre l'éolien, le dorien, l'ionien d'Homère, et leurs sous-variétés si nombreuses, il peut choisir à sa fantaisie, suivant les circonstances. D'ordinaire, il combine, en des pro-

portions différentes la langue épique aux dialectes éoliens et doriens, en éliminant ce qui, dans chacun d'eux, est trop particulier, et, pour ainsi parler, trop étroitement provincial ; il n'en prend que la fleur. Mais il ne se borne pas là. Il ne se compose pas artificiellement un parler spécial, — comme l'est, dit-on, le provençal de *Mireille*, — dont les règles strictes s'imposeraient à lui-même, dont les termes seraient immuables, le ton, l'allure, l'harmonie toujours semblables. Sa langue est une création continuelle et toujours renouvelée : pour chaque poème, selon le public auquel il est destiné, selon le mètre dans lequel il est écrit, selon le personnage qui y est célébré, selon l'origine et la nature des mythes qui y sont racontés, selon l'impression plus triste ou plus gaie, plus majestueuse ou plus légère que le poète veut produire, il change la proportion des divers éléments qui la constituent, et, par ce moyen, la modifie tout entière. Elle-même est déjà une œuvre d'art personnelle, et, grâce à l'effort d'invention qu'elle a exigé, elle a, par elle seule, sa valeur et son prestige.

D'ailleurs, quand ni la langue poétique ni les dialectes n'offraient à Pindare de terme qui lui convînt, profitant de l'heureuse et souple fécondité du grec, il le créait hardiment. Le grec est une des langues où la dérivation et la composition des mots

sont le plus faciles ; et, par un rare privilège, les dérivés ou les composés y sont tels que, sans les avoir jamais entendus, tout le monde les reconnaissait et les comprenait. Ainsi, Pindare pouvait à son gré inventer des termes éclatants, des sons harmonieux, à la fois pleins d'idées et d'images, et qui, outre leur sens aisément perçu, suggéraient en même temps mille nuances, avaient, pour ainsi dire, leurs lointains et leur horizon.

Et ce n'est point en vocables seulement que le grec est riche ou aisément enrichi. Sa syntaxe, qui s'était librement développée à l'abri des grammairiens, non encore nés, n'avait point la rigidité qu'ont maintenant les nôtres, que le latin avait conservée de ses origines indigentes et de la logique des grammairiens qui l'ont rendu langue littéraire. Les mots s'y unissent aisément, engendrant, dans leurs libres rencontres, d'innombrables figures expressives et rapides. Les propositions se relient les unes aux autres, bien plus qu'elles ne s'enchaînent ; elles se modèlent sans peine sur la pensée ou le sentiment, les suivant dans leurs replis et dans leurs détours, en reproduisant le mouvement et la vie. Ainsi, se maintient, comme on l'a dit excellemment, « la liberté vive et souple d'une phrase qui exprime moins des jugements que des émotions[1] ».

[1] M. A. Croiset. — Cf. le livre — définitif — de M. A. Croiset sur

A toutes ces qualités, opposons les faiblesses du latin. Sa première infériorité provient de ce qu'il ne s'est point spontanément développé. Ainsi, il n'a pu avoir cette variété exubérante, que la croissance libre et parallèle des dialectes a donnée au grec. Quand l'influence de la langue grecque s'est fait sentir sur lui et l'a, pour ainsi dire, réveillé de sa torpeur, il était encore rudimentaire et ne se séparait point sans doute d'une façon bien tranchée des autres dialectes italiques, osque ou sabin. Mais, à se développer en se modelant sur le grec, il s'en était de plus en plus écarté ; il n'avait plus gardé avec eux que des relations lointaines. Aussi, à l'époque d'Horace, n'avait-il presque plus rien de commun avec ces parents pauvres, et il lui était devenu impossible de se rajeunir à leur contact, de leur emprunter des locutions ou des termes, de leur demander ces espèces de services que le dialecte de l'Ile-de-France, chez nous, a pu demander, par exemple, au picard ou au normand. La distance entre eux était devenue trop considérable ; et il se trouvait réduit à ses seules ressources.

Elles n'étaient pas grandes. Le latin est bien pauvre, comparé au grec ; et, en dehors des termes de la vie commune, son vocabulaire n'est pas très

Pindare et le chapitre sur Pindare de la grande *Histoire de la littérature grecque* de MM. Maurice et Alfred Croiset.

étendu : voyez l'embarras des critiques et des philosophes pour exprimer leurs idées un peu abstraites : ou bien, aux dépens de la clarté, ils recourent aux métaphores ; ou bien, aux dépens de la pureté de la langue, ils transcrivent délibérément les mots grecs. Mais surtout c'est une langue prosaïque. Il a trop le souci de la précision ; et, dans sa netteté un peu sèche, il ignore ou méprise ce qu'un certain vague ajoute de charme à l'expression de certaines idées ; même chez les écrivains les plus amples, même chez les orateurs les plus redondants, il ne connaît point le clair obscur. Puis, dans toute phrase se trouvent nombre de termes nécessaires, mais encombrants : c'est ce qu'on pourrait appeler le squelette de la phrase, les mots indispensables à la proposition ou à la période et qui en marquent les articulations. Ces mots-là, les plus lourds, les plus matériels, les plus noueux en quelque sorte, le grec sait les dissimuler ; le latin, au contraire, les met en pleine lumière. Chez Horace lui-même, — dans des vers, — on trouve un nombre considérable de ces termes purement grammaticaux, les *quod si*, les *namque*, les *atqui*, les *ergo*, etc., qui précisent l'idée et n'en laissent rien à deviner au lecteur, et qui, par là même, sont à leur place dans un texte de loi, mais ne devraient point se montrer dans un poème, surtout lyrique ;

or, ils n'en peuvent disparaître : le génie de la langue s'y oppose.

D'ailleurs, la libre invention du poète ne peut point suppléer à l'absence de mots vraiment poétiques. Dans son souci de la clarté, la langue supporte mal les créations nouvelles, et c'est au grec que, par une greffe hardie, les poètes latins ont demandé quelques expressions poétiques ; mais ces mots étrangers restent isolés et stériles. Quant aux mots composés, le latin y répugne ; et ceux qu'Ennius a forgés sont, aux yeux des Romains, presque aussi ridicules que le sont à nos yeux ceux que Du Bartas a inventés en plus grand nombre. Quintilien lui-même, bien qu'à regret, avoue cette infériorité[1] : « Cela va très bien chez les Grecs, mais nous réussit moins ; et je ne pense pas que cela tienne à la nature de notre langue, mais c'est que nous avons plus d'indulgence pour les choses étrangères ; ainsi nous admirons « κυρταυχένα » et nous avons peine à ne point rire de « *incurvicervicum* » (mot de Pacuvius)[1]. » Enfin, la syntaxe latine est plus rigide que la syntaxe grecque. Codifiée dès ses origines par des grammairiens épris de raison raisonnante, elle n'a pas l'indépendance de sa rivale, née inconsciemment chez un peuple subtil et délié qui la façonne à son image. Ici encore, le souci

[1] *Inst. Orat*, I, v. 70.

de la clarté, combiné à une stérilité naturelle de l'esprit, a fait disparaître et la variété et la liberté : par ses tendances, le latin est la plus analytique des langues synthétiques. Il n'était point possible à Horace de remédier à tous ces défauts ; la seule chose qui lui fût permise et qu'il a en effet tentée, c'est, à force d'art et d'industrie, de les pallier de son mieux.

Mais la métrique lui est encore, s'il est possible, moins favorable que la langue, ou du moins, à cet égard, la comparaison de Pindare et d'Horace est encore plus écrasante pour ce dernier. La métrique grecque présente une innombrable variété de combinaisons rythmiques. Les pieds, qui en sont la dernière subdivision et en quelque sorte l'élément constitutif, se groupent en membres ou κῶλα, les membres en vers lyriques, les vers lyriques en périodes, les périodes en strophes, et les strophes, trois par trois, en triades. Mais, chacune des combinaisons ainsi obtenues se subdivise elle-même en un nombre variable d'espèces : si une triade est toujours formée de trois strophes, une ode n'est pas toujours formée d'un nombre égal de triades, ni, d'un autre côté, une strophe d'un même nombre de périodes, une période d'un même nombre de vers, un vers d'un même nombre de membres, un membre d'un même nombre de pieds.

Tous ces groupes, ou rythmiques ou orchestriques, varient donc à l'infini, et de composition, et de disposition, et de nature. Là encore, comme il le fait pour la langue, un peu comme on le fait pour les vers libres de la poésie française, Pindare invente et crée perpétuellement. Il n'y a pas chez lui deux odes semblables : il emploie tour à tour, et à tous les degrés de cette échelle harmonique, toutes les variétés de combinaisons possibles ; et, par une loi non formulée, par un instinct musical et poétique plutôt que par une loi, il adapte sa forme rythmique à la nature des idées qu'il veut exprimer ou des émotions qu'il se propose d'inspirer. Il ne s'est pas fait un moule une fois donné, à la mesure duquel s'asservissent les paroles, de gré ou de force ; mais il compose en même temps et les paroles et la mélodie de chaque ode en particulier : la forme métrique qu'il invente à chaque fois diffère autant de nos strophes immuables qu'un fer forgé des anciens maîtres diffère des fontes coulées par nos industriels. Cette adaptation de la musique aux paroles est si étroite que, au témoignage de Cicéron [1], les vers lyriques dépouillés de leur accompagnement ne sont presque plus des vers. On sent aisément combien une telle liberté peut offrir de ressources au talent d'un Pindare.

[1] *Orat.*, LV, 183.

En face de cette langue musicale, que le latin est sourd et lourd ! Par lui-même, il n'est guère susceptible que d'un rythme oratoire et non poétique. Il faut donc que ce rythme, nécessaire à la poésie, lui vienne d'ailleurs, et, puisqu'il ne naît pas naturellement en lui, qu'il lui soit imposé du dehors. C'est bien en effet ce qui est arrivé : à l' « horrible » saturnien, le seul vers indigène, « que chantaient les devins et les faunes », se sont totalement substituées des formes métriques d'origine grecque. Ces mètres, d'importation étrangère, ne font point corps avec la langue ; ils ne sont point, pour ainsi dire, taillés à sa mesure ; et, puisqu'ils ne trouvent point en elle cette espèce de soutien qu'ils trouvent dans l'harmonie naturelle du grec, il leur faut se défendre, se maintenir plus rigoureusement ; leurs règles sont plus absolues, plus inflexibles.

Dans ces conditions, Horace a bien vu, avec son esprit si juste, qu'il ne saurait être question d'imiter, même de loin, la métrique de Pindare : la tentative eût été aussi vaine que les efforts de certains humanistes trop zélés pour introduire en français les vers mesurés, fondés sur la quantité des syllabes. Par un choix très heureux, c'est à la poésie éolienne, aux odes d'Alcée ou de Sapho, qu'il s'est adressé. Les strophes qu'il leur a empruntées, — les strophes alcaïques et saphiques dominent de beaucoup dans

ses odes, — sont des formes fixes, où les combinaisons métriques, données une fois pour toutes, se reproduisent indéfiniment dans les poèmes les plus divers. Ce sont bien des strophes au sens moderne du mot; et c'étaient bien ces systèmes-là qui convenaient au latin. Aussi Horace s'est-il applaudi du choix qu'il avait fait. « On dira, s'écrie-t-il, que c'est moi le premier qui ai transporté en Italie les modes éoliens[1] »; et, à maintes reprises, il rappelle ce mérite qu'il s'est acquis. Mais ces strophes elles-mêmes, faites pour le grec, ne s'accommodaient point parfaitement au latin. Il leur fallut subir un certain nombre de modifications. Les ïambes sont plus rares, les spondées plus fréquents en latin qu'en grec. Horace, au temps fort de ses vers, introduit le plus de spondées possible, augmentant ainsi la force, aux dépens de la grâce. Parce que la langue grecque est plus musicale, des pieds équivalents pouvaient aisément se substituer les uns aux autres; le latin s'y prête moins; Horace diminue le nombre de ces substitutions. Enfin les odes d'Alcée et de Sapho étaient encore accompagnées au son des instruments, et cet accompagnement en marquait suffisamment le rythme; comme la lyre d'Horace n'est plus qu'une lyre métaphorique, les césures fixes remplacèrent la scansion de la musique. Ainsi

[1] Odes, III, xxx, 12; cf. IV, iii, 12; IV, vi, 35; etc.

l'industrieux poète remédiait de son mieux aux défectuosités de son instrument; mais il était au-dessus des forces humaines de supprimer entièrement des défauts qui tiennent à la nature des choses, et, ni pour la langue, ni pour la métrique, il ne pouvait prétendre retrouver les avantages dont jouissait Pindare.

Mais, quand même Horace aurait trouvé la matière dont vit le lyrisme choral, quand même il aurait eu à sa disposition une langue et une métrique plus favorables, il n'aurait point été, pour cela, capable de rivaliser vraiment avec le poète thébain. Il lui manquait encore les dons naturels nécessaires à qui veut soulever le fardeau de cette grande poésie. Cela aussi, il l'a bien senti, et il l'exprime fort nettement dans son ode. « Tel un fleuve tombé des montagnes, que les pluies ont enflé par-dessus ses rives accoutumées ; tel Pindare s'emporte et précipite sa voix profonde. Il mérite le laurier d'Apollon, soit qu'il roule des paroles nouvelles en ses audacieux dithyrambes, soit qu'il s'emporte en rythmes non asservis... Un souffle puissant porte le cygne de Dircé toutes les fois qu'il s'envole en la région des nues. » Toutes ces métaphores, ces comparaisons, ces images rendent la même impression d'ampleur, de souffle, de véhémence et d'éclat; elles conviennent au poète lyrique, au « Mage », comme

disait Hugo, personnification d'un peuple entier, et elles conviennent à Pindare.

Mais ces mots ne conviennent guère à Horace ; et son génie n'a point cette allure. Certes, il est intelligent; mais son intelligence est fine, aiguisée, rapide, plutôt que pénétrante, compréhensive et profonde. Elle n'est guère capable de ces trouvailles de pensées, de ces vues d'ensemble qui vont au-delà des choses mêmes, en découvrent la nature secrète, leur donnent un sens nouveau. Certes, il n'est point dépourvu de sensibilité ; mais sa sensibilité est légère, souriante plutôt que vive et passionnée. Il est susceptible d'émotion, mais d'une émotion épicurienne, vite apaisée, et qui, par un retour, gracieux tant il est naturel, revient spontanément à lui, sans qu'il puisse longtemps se détacher de lui-même. Quant à la passion, aux élans violents qui ravissent et qui entraînent sans qu'on en ait conscience ou sans qu'on y puisse résister, il ne les connaît point et il n'y tient pas. Et son imagination, enfin, est assez courte : elle lui représente le détail et ne saurait guère construire de grands mythes, reconstituer de vastes scènes, dessiner d'amples tableaux. Aussi ne compose-t-il pas à grands traits, mais à petits coups, et comme par des retouches successives : « Pour moi, imitant l'abeille du Matinus, qui butine le doux suc du thym, par un

travail assidu, humble poète, dans les bois et sur les rives du frais Tibur, j'assemble mes vers laborieux. » C'est un peintre de chevalet, qui ne saurait s'accommoder aux brusques impatiences de la fresque.

Et, comme il se connaît à sa valeur, lorsqu'il est libre, il sait bien se choisir les sujets qui lui conviennent. Sans grosse indignation ni colère violente, il signale d'un trait léger et ridiculise d'un mot malin les « sots livres » et les sots écrivains, les vices et les vicieux. Il prêche (si l'on peut désigner d'un mot si gros des conversations si familières et si gracieuses) la sagesse facile et pratique d'un philosophe sans illusion. Il répand avec un sourire les préceptes sans raideur d'une morale épicurienne, mais délicate encore, dont un stoïcien ou un chrétien serait sans doute peu satisfait, mais où rien du moins ne choque les « honnêtes gens ». Il aime surtout à décrire ces plaisirs légers de la vie que goûte un sage indulgent, quand l'âge l'a délivré ou qu'un calme heureux de son caractère l'a préservé des grandes passions : le plaisir de boire d'un vin pur, couronné de lierre, étendu, dans la chaleur de l'été, à l'ombre d'un arbousier, auprès des eaux murmurantes d'une eau sacrée, tandis que Lydé, coiffée à la mode laconienne, joue sur sa lyre d'ivoire ; le plaisir de causer à table avec d'intimes amis, de

rappeler en de gais entretiens les joyeux souvenirs d'un passé, ou bien loin enfui, ou tout récent encore, et Lydie, et Leuconoé, et Chloé, et le règne heureux de cette bonne fille de Cinara, et le doux parler, le doux sourire de Lalagé.

Au contraire, les grands sujets lui font peur. Lorsqu'il s'y risque, au moment même il s'en repent; bien vite, il gourmande sa muse : « *Musa procax*[1] », et la rappelle à la prudence. Ou bien il feint qu'Apollon en personne blâme sa témérité et lui conseille de laisser au port sa barque craintive des orages[2]. Ou bien, lorsqu'il l'ose, il décline franchement ces tâches trop ambitieuses : « Dans ma faiblesse, je ne veux point tenter ces grandes choses : la pudeur et la muse qui inspirent ma lyre pacifique me défendent de gâter par mon faible génie les louanges du glorieux César, ou les tiennes, Agrippa[3]! » Mais quoi! les importunités de ses amis étaient les plus fortes, et sa reconnaissance envers eux, et son désir de leur complaire, et aussi son patriotisme, et peut-être encore un certain sentiment bien légitime de sa valeur; et, malgré toutes les bonnes raisons qu'il en donne et qu'il s'en donne, il ne laisse point parfois de « pindariser ».

[1] *Odes*, II, I, 37.
[2] *Odes*, IV, XV, 1.
[3] *Odes*, I, VI, 9-12.

II

Comment donc l'a-t-il pu faire et quel a été le succès de cette tentative audacieuse?

Nous venons de voir que la matière même manquait, que le lyrisme choral n'existait pas à Rome, et que les occasions faisaient défaut de le créer. Cela est vrai ; et pourtant, une fois au moins, par une heureuse fortune, cette matière, cette occasion se sont présentées, les plus favorables qui se puissent imaginer. Ce sont les *Jeux séculaires* qui l'ont fournie. Cette vieille institution, d'origine étrusque, avait obscurément subsisté du IIIe siècle au VIIe siècle de la République ; elle avait disparu silencieusement pendant les guerre civiles, et elle serait sans doute restée dans l'oubli si Auguste n'avait jugé avantageux de la ressusciter à son profit. En faisant de nouveau célébrer ces fêtes, il semblait simplement compléter l'œuvre de restauration politique et religieuse qu'il avait entreprise ; en réalité, il disposait les esprits, étrangement frappés par ces choses à la fois traditionnelles et inconnues, à considérer son Principat comme la fin d'une génération funeste,

comme l'aurore d'une ère nouvelle de paix et de concorde, de prospérité et de bonheur. Par un calcul où la servilité des hommes politiques et des prêtres eut plus de part que les mathématiques, — science trop peu complaisante, — il fit démontrer que l'époque était venue où ces jeux devaient précisément être célébrés ; et le sénat, les collèges religieux, tous les corps officiels se laissèrent aisément persuader.

Ce furent de splendides cérémonies. Pendant trois jours et trois nuits d'été (de la nuit qui précéda le 1er juin au soir du 3 juin), des sacrifices solennels furent accomplis, la nuit, en l'honneur des divinités funèbres : les Mœres (Parques), Ilithye[1] (Lucine), la Terre ; le jour, en l'honneur des dieux du ciel : Jupiter Capitolin, très bon et très grand, Junon Reine, Apollon Palatin, et des jeux variés se succédèrent sans interruption au Champ de Mars ; puis, pendant quinze jours encore, les magistrats donnèrent des fêtes au peuple. Une foule immense s'était réunie à Rome, avide de contempler cette ville illustre, devenue si belle depuis qu'Auguste l'avait « rebâtie en marbre », curieuse d'assister à ce spectacle « que personne n'avait jamais vu, que personne ne devait jamais revoir », attirée d'ailleurs

[1] Les documents officiels disent les Ilithyies ; Horace, Ilithyie, « *Ilithyia* » (vers 14).

par les autorités. Un retentissement considérable avait, en effet, été donné par avance à cette fête; et même, pour que l'assistance y fût le plus nombreuse possible, un sénatus-consulte spécial avait abrégé la durée légale des deuils, levé pour cette occasion la défense d'assister aux jeux publics portée, l'année précédente, par la loi Julia, contre les célibataires. C'était donc là, pour le monde romain, comme un pèlerinage universel, quelque chose de comparable à ce que fut, pour la France révolutionnaire, la première Fête de la Fédération, quelque chose d'analogue aux Jeux olympiques, où se rassemblait le monde hellénique tout entier. Ainsi, la volonté d'Auguste créait pour Horace une de ces occasions que Pindare avait eues, provoquait un de ces concours de peuples enthousiasmés qui avaient échauffé l'inspiration du poète thébain.

Un double sentiment animait cette multitude : la ferveur religieuse et le patriotisme. La grande majorité du peuple de Rome, les Italiens, les provinciaux n'avaient point perdu leur foi aux vieilles croyances. Les efforts qu'Auguste avait tentés pour les ranimer avaient trouvé, dans l'esprit prudemment conservateur de la race latine, un puissant auxiliaire; et la souplesse politique de la religion romaine, qui s'incorporait les religions étrangères et identifiait habilement ses dieux avec les dieux

locaux, avait favorisé dans les pays conquis, de l'Orient à l'Occident, un renouveau du polythéisme. Si l'enthousiasme religieux du peuple et des étrangers n'était point entièrement partagé par le sceptique Horace, du moins il ne le trouvait ni railleur, ni tout à fait indifférent ; la religion romaine avait un caractère trop national, le culte en était trop étroitement lié à la constitution et aux lois de l'État, pour qu'un bon citoyen s'en pût totalement désintéresser. Et combien le patriotisme de tous devait être surexcité par une telle cérémonie! C'était la proclamation officielle et comme l'aveu par le monde entier de la suprématie de la Ville éternelle; c'était la promesse d'un siècle d'honneur et de gloire; c'était un triomphe inouï de la patrie romaine, victorieuse de tant de peuples qui avaient, tour à tour, mis en péril sa puissance ou son existence même, victorieuse de ces crises intestines qui, à la fin de la République, en avaient fait craindre la dissolution. L'amour et l'orgueil du nom romain, la reconnaissance pour le prince, voilà ce qui animait et les citoyens et la plupart des étrangers, voilà ce qu'Horace était appelé à exprimer. Et, comme il partageait ces sentiments, comme dans son âme s'y joignait même une reconnaissance personnelle envers un bienfaiteur et un ami, devenu la personnification de l'État, il n'avait qu'à s'aban-

donner à son cœur pour traduire ces unanimes émotions.

Car ce fut lui, comme on sait, qui fut chargé de composer l'hymne officiel de la fête. Le rédacteur du procès-verbal, retrouvé sur les bords du Tibre en ces dernières années, a même jugé ce détail assez important pour le mentionner en termes exprès, unissant ainsi le nom de l'écrivain d'une si humble origine aux plus grands noms des magistratures romaines : « *Carmen composuit Q. Horatius Flaccus.* » Ce n'était point la première fois d'ailleurs que sa poésie lyrique avait sa place dans des cérémonies publiques. Pendant la seconde guerre punique, lors de l'arrivée menaçante d'Hasdrubal en Italie, des prières exceptionnelles avaient été votées aux dieux, et le vieux Livius Andronicus avait été chargé d'écrire un hymne spécial pour ces supplications. Vingt-sept jeunes filles, — trois fois trois fois trois, — avaient chanté ces vers à travers la ville, dans une sorte de procession solennelle, avec danse sacrée sur le forum[1]. C'est, sans aucun doute, ce précédent qu'on imita aux *Jeux séculaires*. Le troisième jour, vingt-sept jeunes gens et vingt-sept jeunes filles, choisis dans les plus nobles familles, ayant encore leurs pères et leurs mères, et qui avaient au préalable

[1] Tite-Live, XXVII, XXXVII.

répété le *Carmen*, sous la direction d'Horace[1], le chantèrent processionnellement. Le cortège s'était formé au Palatin, dans le temple ou devant le temple d'Apollon ; — il descendit la colline, faisant sans doute un détour pour se rendre en face du Janicule, au lieu sacré où les sacrifices nocturnes avaient été offerts aux divinités souterraines ; — puis, repassant au pied du Palatin en vue du temple d'Apollon, — il a gravi la voie sacrée, est monté au Capitole ; — enfin, de là, il est revenu se dissoudre à son point de départ. A chacune des stations, pendant les sacrifices et l'accomplissement des rites, les jeunes gens et les jeunes filles répétaient en strophes alternées la pièce du poète. Ainsi, tous les éléments extérieurs du lyrisme de Pindare se trouvaient réunis à la disposition d'Horace : un chœur, de brillantes cérémonies, une assistance enthousiaste, une ample matière à la fois nationale et politique.

Comment se fait-il donc alors que le *Chant séculaire* soit si peu pindarique ? C'est une invocation, non dépourvue de grandeur assurément, mais un peu sèche, un peu nue, et qui n'a ni l'éclat, ni l'élan qu'un vrai poète lyrique lui aurait donnés. C'est une énumération de dieux tour à tour appelés, tour à tour suppliés de favoriser la grandeur du nom

[1] *Odes*, IV, vi.

romain, mais qui se succèdent en strophes pressées, sans que le poète ait su ni les caractériser, ni les faire vivre ; on dirait une litanie.

La raison en est bien claire. Elle ne tient pas à la différence des génies de Pindare et d'Horace : cette différence expliquerait que le poète latin ait échoué en s'efforçant d'imiter le poète grec ; mais il ne l'a même pas tenté. Elle ne tient pas à l'absence de mythes romains : quoique l'Italie soit moins riche que la Grèce en belles légendes, il s'en était alors formé ; elle en avait une en particulier qu'il était tout naturel et presque nécessaire qu'Horace développât : la légende d'Énée chantée par Virgile et tout à l'honneur de la famille des Jules ; il y a fait allusion ; s'il n'en a point tiré plus de parti, c'est qu'il ne l'a point voulu. La véritable raison, c'est qu'Horace a cherché avant tout à donner à son hymne un caractère religieux. Il s'est le plus possible, avec un parti pris évident, conformé à la sécheresse précise et formaliste du culte romain ; il s'est volontairement interdit tout élan poétique pour se rapprocher des habitudes austères du rituel. Il a même poussé l'exactitude plus loin : il a voulu que la composition de son poème s'adaptât strictement à l'ordonnance de la cérémonie où il devait être chanté. Trois strophes en l'honneur de Phœbus et de Diane, — quatre en l'honneur des Parques, d'Ili-

thyie, et de la Terre, — une en l'honneur de Phœbus et de Diane, — six en l'honneur de Jupiter et de Junon, — quatre enfin en l'honneur de Phœbus et de Diane, voilà l'hymne; et ces diverses parties reproduisent le parcours suivi, correspondent aux diverses stations faites par le cortège. Ainsi, l'intention particulière du poète exclut du *Chant séculaire* toute imitation de Pindare; et, malgré les apparences, malgré la tentation des circonstances, ce n'est point ici que nous devons la chercher, puisqu'Horace ne l'y a point voulu mettre.

Mais où la chercherons-nous alors ? Ce n'est point dans la métrique. Nous avons vu qu'Horace, en les alourdissant, avait introduit à Rome les seuls mètres éoliens, et qu'il ne pouvait songer à naturaliser la libre rythmique de Pindare. Ce n'est point dans la langue. Assurément, Horace a fait ce qu'il a pu pour reproduire, de bien loin, quelque chose du style impétueux de Pindare. Pétrone le loue quelque part de la « *curiosa felicitas*[1] » de son langage, et Quintilien nous dit de son côté : « Parmi les lyriques (latins), Horace est presque le seul digne d'être lu ; il n'est point dépourvu d'élan ; il est rempli d'agrément et de grâce : *la variété de ses figures, ses termes sont d'une heureuse audace.* » « *Lyricorum Horatius fere solus legi dignus, nam et*

[1] *Satyr.*, 118.

insurgit aliquando et plenus est jucunditatis et gratiæ et variis figuris et verbis felicissime audax[1]. » Mais, en somme, ces audaces sont encore bien timides : elles se bornent à quelques alliances de mots vives et neuves, à quelques figures hardies, à des mots créés, non sans succès, et en plus grand nombre peut-être chez lui que chez la plupart des poètes romains. C'est assez pour qu'on lui en sache gré, surtout quand on a, comme Quintilien, une prédilection, bien légitime d'ailleurs, pour les écrivains latins. C'est trop peu cependant pour qu'on lui reconnaisse en cela un mérite supérieur. Plus heureux que Ronsard, parce qu'il était plus sage, il n'a point dépassé la mesure et « parlé grec » en latin. C'est une preuve de bon sens et de goût ; mais, cette prudence étant donnée, la pauvreté et la raideur de la langue latine excluent forcément toute comparaison d'Horace et de Pindare. Elle serait trop inégale, et sans qu'il y ait de la faute du poète romain.

Les sujets, le mètre, la langue étant ainsi exclus, la seule chose qu'Horace ait pu imiter, c'est le procédé littéraire qui caractérise Pindare : la composition du poème, le développement et la disposition réciproque des parties dont il est formé. Et c'est bien là, en effet, ce que nous trouvons imité

[1] *Inst. Orat.*, X, I, 96.

de Pindare dans les odes sérieuses, dans les pièces officielles qu'Horace a écrites, avant même le quatrième livre.

Ce qui frappe le plus à la lecture d'une ode de Pindare, c'est l'extrême liberté de l'inspiration du poète. Son idée générale, — il faudrait presque dire son émotion générale, — est sous-entendue ; elle se manifeste en quelque sorte par de brusques explosions, dont on ne saisit point toujours à première vue le principe intérieur : ainsi, un continent couvert par les eaux ne se manifesterait que par les pointes isolées de ses montagnes, et il faudrait connaître la structure sous-marine de cette terre pour savoir que ces îlots épars ne sont point indépendants les uns des autres. Sa pensée procède par bonds souples et hardis ; et, dans le passage rapide d'un développement à un autre, les idées, comme les sentiments intermédiaires, sont franchies et négligées ; il ignore les transitions. C'est le caractère le plus évident de la poésie pindarique : les uns y voient, — un peu par superstition parfois, comme Boileau, — « un beau désordre », « effet de l'art », et en louent hautement le poète ; les autres, — par étroitesse d'esprit et prévention, comme Perrault, — n'y voient que du « galimatias » et l'en raillent sans pitié ; mais tous, admirateurs ou détracteurs, s'accordent sur le fait lui-même. Ce trait le plus exté-

rieur est naturellement celui que les disciples reproduisent tout d'abord ; et c'est, en effet, celui qu'Horace imite avant tout.

Ses poèmes officiels sont volontiers décousus. — Horace adresse une *Ode à la jeunesse romaine*[1] : il l'exhorte à la vertu militaire, lui vante la gloire de mourir pour la patrie et fait briller à ses yeux la récompense du sacrifice : « La Valeur, fermant le ciel à qui n'a point mérité de mourir, s'efforce d'y monter par des voies inconnues ; avec dédain, d'une aile rapide, elle fuit et les foules vulgaires et la terre fangeuse. » Mais le poème ne s'arrête point là. Horace ajoute ces deux strophes, sans lien avec ce qui précède : « Le silence fidèle mérite aussi sa récompense. Je ne voudrais point que l'homme, qui aurait révélé les secrets mystères de Cérès, habitât sous le même toit, montât sur la même nef fragile que moi. Car souvent Jupiter méprisé a joint l'innocent au coupable : il est rare que le criminel, dans sa fuite, ne soit point atteint par le châtiment aux pieds boiteux. » Quel rapport y a-t-il entre cette fin et le sujet de l'ode entière ? Horace n'a point pris la peine de l'indiquer. En réalité, il veut à la fois prêcher à la jeunesse, comme deux choses inséparables, et le dévouement à la patrie, et le respect de la religion : voilà, à ses yeux, ce

[1] III, II.

qui constitue la vertu romaine. Mais, cette idée générale, dans l'enthousiasme feint de son inspiration, il a négligé de l'énoncer.

Tel est, et plus frappant encore, le désordre de l'*Ode à Auguste*[1]. « Quel homme, quel héros, quel dieu, vas-tu célébrer, soit sur la lyre, soit sur la flûte aiguë? » demande le poète à Clio. Est-ce Jupiter, « qui régit les choses humaines et divines », Pallas, « qui après lui occupe le premier rang », Liber, « audacieux dans les combats », Diane « ennemie des fauves », Phœbus « redoutable par ses flèches certaines », Alcide, Castor ou Pollux? Est-ce Romulus, Numa, Tarquin, Caton, « qui mourut si bien », Régulus, Scaurus, Paul-Émile, « prodigue de sa grande âme », Fabricius, Curius, « aux longs cheveux », Camille, Marcellus, ou la famille des Jules, « dont l'astre brille entre tous », ou Auguste lui-même? Cette énumération est toute l'ode ; chacun des personnages nommés est brièvement caractérisé, soit par quelques mots rapides, soit en une ou deux strophes, sans que le poète s'arrête spécialement à l'un d'eux. En réalité cependant, il y a bien un ordre caché dans cette liste, si confuse en apparence. Horace part du plus puissant des dieux, il descend aux dieux inférieurs, aux demi-dieux, il arrive alors aux rois de la Rome primitive,

[1] I, XII.

aux héros de la République, à tous les grands hommes de sa patrie, aboutissant, dans la suite des années, à celui qui rassemble en lui tous les mérites, à Auguste. Ainsi Auguste est mis en parallèle et presque en balance avec le Roi des dieux. « Après toi, Jupiter, César régira équitablement le vaste univers. Pour toi, tu ébranleras l'Olympe sous ton char terrible, et tu lanceras la foudre vengeresse sur les bois sacrés que souille l'impie. » C'est un vrai partage de compétences qu'établit cette dernière strophe : Auguste est le Jupiter de la terre, comme Jupiter est le César du ciel. Mais cette marche de sa pensée, cette composition symétrique de son ode, Horace les a dissimulées autant qu'il l'a pu, et ses interrogations successives, qui ajoutent encore à cet apparent désordre, en rendent la loi secrète plus difficile à découvrir.

Mais ce sont surtout les épisodes qui montrent de la façon la plus visible la liberté intérieure de l'ode pindarique. Souvent, le poète grec semble abandonner le sujet qu'il avait entrepris : il se jette à côté, il s'attache à un point, à un détail qui paraît secondaire, il le développe avec ampleur pour lui-même, et cette chose, peu importante en apparence, devient en réalité le centre, la vraie matière du poème.

Ces développements épisodiques abondent chez

Horace. Il fait ses adieux *au Vaisseau de Virgile*, partant pour la Grèce[1]. « Que la puissante déesse de Chypre, que les frères d'Hélène, astres brillants, que le Père des vents, les retenant tous, sauf l'Iapyx, te conduisent, ô navire, qui me dois Virgile, dépôt à toi confié ! Rends-le, je t'en prie, sain et sauf aux rivages attiques, et conserve-moi cette moitié de mon âme ! » Mais c'est là tout sur Virgile et sur son voyage. Horace oublie aussitôt ce premier sujet. Il commence une digression, moitié philosophique moitié descriptive, sur la découverte de la navigation : « Celui-là avait la vigueur du chêne et un triple airain autour de la poitrine, qui, le premier... etc. ». Sur cette première digression s'en greffe une autre, toute philosophique, elle, où est censurée la témérité du genre humain : « Audacieuse à tout tenter, la race humaine s'élance... etc... Insensés, nous convoitons le ciel même ; et nos crimes ne permettent point à Jupiter de déposer ses foudres irritées » ; et là-dessus l'ode finit sans qu'il soit plus question de l'ami quitté. Ainsi, sur les onze strophes que compte le poème, deux se rapportent au sujet annoncé par le titre, les neuf autres, qui s'y rattachent à peine, renferment l'espèce de méditation morale qui est le vrai sujet.

Le même procédé digressif se retrouve encore

[1] I, II.

dans trois odes consécutives du livre III. L'*Ode à Auguste*[1] commence par une proposition philosophique : « Rien n'ébranle en son âme inflexible l'homme juste, ferme en son dessein... Si le monde brisé s'écroulait, les ruines l'en frapperaient sans l'ébranler. » Horace prouve la vérité de cette maxime stoïcienne par une série d'exemples : il cite Pollux, Hercule, Bacchus, Romulus. Mais, à propos de Romulus, il se souvient que, descendant d'une race odieuse à Junon, il lui a fallu triompher de la rancune de la déesse ; et, comme ravi par la beauté de la légende troyenne, il répète le discours dans lequel, au milieu des dieux assemblés, l'épouse de Jupiter, satisfaite de la ruine irréparable de Troie, renonce à sa colère. Treize strophes durant, ce discours se prolonge ; puis, brusquement, sans que rien rappelle l'idée philosophique du début : « Mais ces choses, dit Horace, ne conviennent pas à une lyre enjouée. Muse, où vas-tu ? Cesse, téméraire, de redire les entretiens des dieux et de rabaisser ces grands sujets par la faiblesse de tes vers. » La thèse stoïcienne est délaissée, et c'est cet épisode légendaire qui remplit presque tout le poème. — L'*Ode à Calliope*[2] chante les Muses et les remercie de la protection dont elles ont comblé le poète. Il vante

[1] III, III.
[2] III, IV.

aussi les faveurs qu'elles accordent à Auguste ; et, tout à coup, il s'écrie : « Nous savons comment le maître de la terre... a écrasé de sa foudre la horde impie des Titans » ; et le voilà qui entame le récit de cette lutte et de la victoire divine, pour ne le plus abandonner. Il nous faut y réfléchir à deux fois, pour comprendre qu'il oppose le tranquille bonheur de ceux qui cultivent les lettres et les arts, aux égarements de ceux qu'entraînent les aveugles impulsions de la force brutale. Lui ne le dit pas : il le cacherait plutôt. — L'ode suivante (*A la louange d'Auguste*[1]) célèbre le triomphe du prince. Il s'est fait restituer par les Parthes effrayés les drapeaux de Crassus et renvoyer les derniers survivants du désastre. Seulement, certains soldats, établis depuis si longtemps en Asie, ne se soucièrent point, dit-on, de revenir en Italie. Le poète s'en indigne : il rappelle que déjà Régulus, pour éviter pareille honte, avait héroïquement fait rejeter la paix que proposait Carthage. Le souvenir de ce dévouement excite son émotion, enflamme son enthousiasme, et c'est Régulus que désormais le poème élève aux nues : Auguste est oublié.

Très nombreux seraient les exemples semblables[2]. Mais il en est un qu'il faut étudier encore, car l'in-

[1] III, v.
[2] Mercure et les Danaïdes (II, xi) ; Galatée et Europe (III, xvii) ; etc.

tention d'imiter Pindare s'y montre plus visible que partout ailleurs. Sur l'invitation du prince, Horace consacre une ode aux victoires de Drusus[1]. Il parle d'abord de Drusus lui-même ; puis, bien vite : « Que ne dois-tu pas, Rome, aux Nérons ? demande-t-il. Témoin le fleuve Métaure, et la défaite d'Hasdrubal, et ce beau jour qui, dissipant les ténèbres planant sur le Latium, sourit le premier d'une pure gloire, depuis que le terrible Africain dévastait les villes italiques... » ; il répète alors les paroles désespérées qu'Hannibal prononça, quand la mauvaise fortune vint l'arracher frémissant à la terre ennemie. De Drusus, il n'est plus question : plus de la moitié de l'ode célèbre non point Drusus, malgré le titre de *Drusi laudes*, mais l'ancêtre de Drusus, et, plus encore, l'ennemi que cet ancêtre avait vaincu. C'est que, dans les épinicies pindariques, l'éloge de la famille du vainqueur est une digression traditionnelle, nécessaire : le poète, heureux de varier son sujet toujours le même, la développait avec prédilection. L'ode à Drusus est une épinicie pindarique.

Ainsi, le poète latin cherchait à imiter et le désordre apparent des odes de Pindare, et les brillants épisodes dont ce dernier les illustrait. Mais il ne se bornait point à reproduire cette disposition

[1] IV, IV.

matérielle du poème, il tâchait aussi d'en donner aux diverses parties la même importance relative que leur donne le poète thébain. Pindare, par exemple, aime les débuts brillants. Il n'a pas besoin de s'échauffer lentement, de prendre petit à petit son élan pour s'élever au ton de la poésie lyrique ; sa forte imagination le transporte dès l'abord et s'échauffe dès les premiers mots. On pourrait lui appliquer le mot de Sainte-Beuve sur un autre poète, pourtant plus « sage », sur Malherbe : « Il débute bien ; il entonne son chant avec vigueur et avec essor, l'accompagnant d'un geste haut et souverain[1]. » D'ailleurs, de cette qualité qui lui est propre, Pindare avait fait une théorie : il professe que « les frontons du temple », que « les colonnes du vestibule » doivent être d'une imposante architecture.

Cette attaque impétueuse et saisissante, Horace s'efforce de la donner aussi. Ses débuts sont éclatants et variés. Il commence par des descriptions qu'il rend le plus pittoresques, le plus frappantes possible. « Jupiter a jeté assez de neige, assez d'âpre grêle sur la terre, et, de sa droite étincelante foudroyant les citadelles sacrées, assez épouvanté la ville, assez épouvanté les nations. Elles ont tremblé de voir revenir ce siècle désastreux, où

[1] *Lundis*, VIII, *Malherbe et son école*.

Pyrrha se lamentait sur des prodiges inconnus, quand Protée mena son troupeau visiter le sommet des montagnes, quand la race marine s'embarrassa aux branches des ormeaux, habituel séjour des colombes, quand les daims éperdus nagèrent dans la mer débordée[1]. » Ou bien ce sont des interrogations successives : « Où me ravis-tu, Bacchus, plein de toi ? Dans quels bois, dans quelles cavernes m'emporte un souffle nouveau ? Dans quels antres vais-je me faire entendre[2] ? » Ou des invocations : « Descends du ciel, ô reine, ô Calliope ; et dis une ample mélopée sur la flûte, ou, si tu le préfères, de ta voix éclatante, ou sur la lyre, ou sur la cithare de Phœbus ! Entendez-vous ? Est-ce un heureux délire qui m'égare ? Je l'entends, je la vois errer dans les bois sacrés, où se glissent les eaux fraîches et les souffles frais des vents[3] ! » Ou bien enfin, ce sont des comparaisons répétées et magnifiques : « Tel l'aigle porteur de la foudre, à qui le roi des dieux a donné de régner sur les oiseaux vagabonds... : un jour, la jeunesse et la vigueur de sa race le poussent hors du nid où il avait vécu sans peine, les vents printaniers enseignent à ses ailes tremblantes des efforts inconnus, mais bientôt un

[1] I, II.
[2] III, XXIII.
[3] III, IV.

vol impétueux le lance farouche sur les bergeries, et le désir de la proie et du combat le pousse contre les serpents irrités ; ou tel le lion, récemment sevré de la fauve mamelle de sa mère, et qu'une biche dans les gras pâturages aperçoit, victime aussitôt de sa jeune dent ; tel Drusus, etc.[1]. » C'est ainsi que, faute d'avoir le génie de son modèle, Horace s'efforce au moins d'en reproduire l'allure souveraine et d'entonner avec la même ampleur son chant lyrique.

Il ne serait point juste d'être trop sévère pour Horace. Certainement, il a eu un grand mérite à introduire à Rome quelque ombre au moins du lyrisme choral ; il en a eu un plus grand encore peut-être à éviter l'excès dans l'imitation, à ne tenter que les hardiesses supportables. Les Latins avaient raison d'être fiers de lui ; il leur a donné tout le lyrisme dont leur langue est capable ; il leur a laissé des modèles de goût, d'ingéniosité : il leur a appris à bien user de toutes les ressources de l'art. Mais enfin il n'est point si facile de rivaliser avec Pindare, et quelques faiblesses sont inévitables chez le poète qui s'y risque.

Et d'abord, malheureusement, ce qui s'imite le mieux d'un poète, ce sont les caractères extérieurs de son œuvre, et non point l'inspiration intime qui

[1] IV, IV.

la lui a dictée. On peut reproduire les procédés plus ou moins voulus de son art : il n'est que d'être habile et patient ; on ne peut reproduire les procédés spontanés de sa pensée : il faudrait s'identifier avec lui, comprendre comme lui, voir comme lui, sentir comme lui. Il n'est point très difficile de faire un pastiche, et les génies les plus originaux sont même ceux que l'on pastiche le mieux ; mais un pastiche est une forme vide, un corps sans âme. Sans aller jusqu'à dire qu'Horace a pastiché Pindare, il faut bien avouer cependant que son imitation reste superficielle.

Parce qu'elle est superficielle, elle est souvent froide. Ainsi Horace, pour se conformer à son modèle, a fait un grand usage de la mythologie : il invoque les Muses, ou Clio, ou Phœbus, comme Pindare les invoque ; il célèbre les exploits des dieux, comme Pindare les célèbre ; il illustre ses odes des beaux récits de la légende, comme Pindare en illustre les siennes. Mais il n'y croit point ; et elle n'est chez lui qu'une « machine », une sorte de magasin d'accessoires poétiques. Au contraire, Pindare y croit ; je ne veux point dire qu'il ait en cette religion incertaine une foi véritable et durable ; mais, s'il ne croit point aux mythes pour leur vérité, au moment où il les chante, il y croit pour leur beauté : son imagination charmée, sa sensibilité émue entraînent, pour

un temps, l'adhésion de son intelligence éblouie, ou tout au moins son silence. Il ne saurait être question de demander à Horace pareille disposition d'esprit ; ce petit homme railleur et gai ne saurait s'éprendre bien vivement de fables qui choquent son sens critique ; ce Latin positif ne saurait s'attacher à des légendes dans lesquelles il n'aperçoit point de signification profonde. Il s'en sert parce que c'est l'usage des poètes lyriques, parce qu'elles lui fournissent des développements commodes et tout trouvés : voilà tout. Et la mythologie se venge. Si elle n'a point chez lui l'intérêt, la vie qu'elle a chez Pindare, c'est qu'il l'a imité par le dehors seul.

C'est aussi pour la même raison que les odes officielles et sérieuses d'Horace manquent si souvent d'unité. Il a reproduit le désordre de Pindare ; comme Pindare, il s'est abandonné à des digressions à peine rattachées à l'ensemble du poème. Mais ce désordre, ces digressions, chez Pindare, ne sont désordre et digressions qu'en apparence : le lien qui rattache entre elles les diverses idées, les divers développements, pour n'être point exprimé, n'en est pas moins réel; je dirais presque qu'il est d'autant plus réel qu'il n'est point exprimé : car ils ne sont pas alors unis par des rapports accidentels et accessoires, mais dans leur principe même, dans

l'inspiration commune dont ils procèdent. Ce sont comme des sources jaillissant en divers endroits, mais issues d'une même nappe souterraine. Et, d'autre part, une ode de Pindare est, d'un bout à l'autre, animée d'un même mouvement impétueux; il entraîne d'un seul élan les diverses parties du poème; il en détermine, en un sens unique, la signification et la portée; il ramène à l'unité la variété des images, des sentiments, des tableaux et des pensées; comme le mouvement de la pièce des *Mages* de Hugo, il subjugue le lecteur. Horace n'a point ce souffle puissant et continu. A son génie sage, il faut du travail et du temps; il compose industrieusement sa mosaïque; il retouche à petits coups et patiemment; c'est avec beaucoup de raison qu'il se compare à l'abeille. Aussi, les soudures sont-elles visibles, et les lacunes plus encore: le désordre voulu se sent. Un défaut particulier dénonce d'ailleurs cette absence d'unité intime: Horace finit mal. Tandis que Pindare ferme avec soin le cercle, ramène le lecteur au point de départ et donne à l'esprit la sensation de l'achevé, Horace termine brusquement, sans aboutir à une conclusion, sans qu'on lui voie une autre raison de terminer que la suffisante longueur du poème: il ne termine pas, il se tait.

Ainsi me paraît pouvoir être appréciée l'imita-

tion qu'Horace a tentée de Pindare. Elle est habile, ingénieuse, parfois vraiment heureuse, mais telle enfin que la peut réussir un poète d'un très grand talent, qui se modèle sur un poète de génie, sur un génie d'un tout autre ordre, dans un domaine qui n'est point le sien, et surtout dans une langue et chez un peuple qui ne sont ni l'un ni l'autre aptes à la grande poésie lyrique. Pour juger équitablement Horace comme poète lyrique, ce n'est point d'après les seules odes imitées de Pindare qu'il le faut juger.

CHAPITRE IX

GENRES ÉTRANGERS : LA POÉSIE LYRIQUE (*suite*)

LES CHŒURS DES TRAGÉDIES DE SÉNÈQUE

Les Romains ont toujours passionnément désiré égaler les Grecs dans la grande poésie ; et, comme les Français des XVII[e] et XVIII[e] siècles se trouvaient humiliés de n'avoir point une épopée nationale, ils rougissaient de n'avoir aucun poète à opposer, soit à Homère, soit à Simonide ou à Pindare. Virgile leur avait enfin donné à la fois leur *Iliade* et leur *Odyssée ;* Horace, après Catulle trop personnel, et qui, pour parler comme Sainte-Beuve, « ne savait que son âme », leur avait donné leur poésie lyrique, tous deux dans la mesure où le génie romain et la langue latine étaient capables d'épopée et de lyrisme. Et Virgile, Horace avaient été l'un et l'autre, de leur vivant même, tenus pour l'Homère et le Pindare latins.

Mais là se borna la ressemblance. Après Virgile, l'épopée fleurit en Italie, fleurit jusqu'à l'excès et

la satiété ; tandis que, après Horace la grande poésie lyrique cessa. Il y eut des poètes élégiaques, érotiques ; il y eut Tibulle, Properce, Ovide, Stace ; et l'on sait quel développement avait pris la poésie légère au temps de Pline et de Martial. L'ode seule resta négligée : les jeunes écrivains en étaient détournés par la réputation persistante des quatre livres d'Horace, et surtout, — puisque la renommée de Virgile n'arrêtait point les poètes épiques, — par les difficultés du genre, et par un obscur sentiment des obstacles particuliers auxquels se heurtait en Italie la poésie lyrique. Entre les poèmes d'Horace, et les hymnes chrétiennes de Prudence, nous ne rencontrons rien, si ce n'est là où d'abord on ne chercherait point des odes véritables, chez un tragique, chez Sénèque. Les parties lyriques des tragédies de Sénèque ont donc un intérêt tout particulier dans l'histoire de la poésie latine : elles représentent la dernière tentative de la littérature romaine aux temps païens, pour annexer à son domaine la poésie lyrique.

I

Ces parties lyriques ne sont pas seulement les chœurs proprement dits, placés par le poète dans la bouche des choreutes ou du coryphée. Ce sont aussi certains monologues, ou pour mieux dire certaines monodies prononcées par les personnages mêmes du drame. Sénèque avait emprunté ces monologues à la tragédie grecque : Prométhée, par exemple, dans les moments les plus passionnés de ses lamentations, Iphigénie, dans le couplet enthousiaste où elle s'offre volontairement au sacrifice, abandonnent ainsi les vers tragiques et s'expriment en des mètres réservés d'ordinaire aux chants du chœur. La tradition autorisait donc le poète latin à s'élever quelquefois au-dessus du ton normal du genre dramatique. Mais ce n'est pas seulement par esprit d'imitation qu'il a employé cette forme : il a dû céder aussi au désir de donner à son œuvre un peu plus de variété. Ses tragédies, faites pour la lecture, auraient pu paraître un peu froides et un peu monotones ; il était bon que de temps en temps le lecteur fût soutenu par une forme plus rythmée ; qu'une harmonie nouvelle

relevât la beauté des pensées, et que les images éclatantes et hardies de la poésie lyrique vinssent charmer les auditeurs.

Ces monologues en vers lyriques tiennent dans le théâtre de Sénèque la même place que les stances dans quelques tragédies françaises, *le Cid* ou *Polyeucte*, ou encore que ces passages poétiques intercalés par Shakespeare dans la prose de certains de ses drames. Ils traduisent, mais d'une manière plus expressive, les sentiments des personnages. Tantôt, l'action n'étant pas encore engagée, le héros se livre sans contrainte à ses pensées ou à ses occupations ordinaires et se dépeint lui-même sans y songer : tel est Hippolyte au début du drame qui porte son nom[1]. Tantôt et plus souvent, l'action étant parvenue à son apogée, le héros se trouve au comble de la passion ou du malheur : élevé alors au-dessus de lui-même par la douleur et le désespoir, il exprime ses chagrins avec plus d'ardeur et d'emportement, et il emploie comme instinctivement une forme plus vive et plus émouvante : ainsi Andromaque ordonnant à son fils d'implorer Ulysse[2], ainsi Thyeste agité des plus affreux pressentiments[3], ainsi Alcmène chantant le thrène de

[1] I-84.
[2] *Troyennes*, 705-735.
[3] *Thyeste*, 920-970.

son propre fils[1]. L'action est pour un moment suspendue, et le solo dramatique, qui prépare ou qui couronne le dénouement, déroule ses modulations.

Il semble que ces monologues lyriques devraient avoir le caractère le plus strictement personnel ; et quelquefois, en effet, c'est bien le sentiment du personnage qu'ils expriment et qu'ils expriment seul[2]. Mais, le plus souvent, la douleur ou la passion de ses héros n'est pour Sénèque qu'une occasion de déployer son imagination ingénieuse et son talent d'écrivain : c'est un prétexte à longs développements où disparaît la personnalité du héros, où s'étalent les lieux communs et les amples descriptions. Dans ce cas, le monologue lyrique n'est en réalité qu'un chœur, chanté, par un acteur au lieu de l'être par le coryphée, et, ce détail à part, il ne diffère en rien des chœurs proprement dits.

On sait que le chœur, dans les tragédies grecques, a occupé une place de moins en moins importante. Il avait constitué d'abord la partie la plus considérable de la tragédie, à peine issue du dithyrambe ; avec Eschyle, il était encore presque prépondérant ; avec Sophocle, il commençait déjà à se détacher de la pièce, bien qu'il fût encore assez directement rattaché au sujet ; enfin, avec Euripide, — sans aller

[1] *Hercule sur l'Œta*, 1862-1870.
[2] Andromaque dans les *Troyennes*.

jusqu'à dire qu'il n'y tenait plus que par un fil, et n'était, le plus souvent, qu'une superfétation gênante, imposée au drame par la tradition, — il était encore moins étroitement approprié au sujet de la tragédie.

Horace avait dit, d'après Aristote, que le chœur devait faire partie intégrante de la tragédie : « Que le chœur joue le rôle d'un acteur, et qu'il agisse ; qu'il ne chante rien qui ne conduise au dénouement et ne s'accorde bien avec le sujet[1]. » Mais Sénèque n'a ni écouté Aristote ou Horace, ni imité Eschyle ou Sophocle : il ressemble plutôt à Euripide, et même l'exagère. En général, on ne retrouve point dans ses pièces cette étroite adaptation du chœur au sujet, que réclame Horace. Sans doute, elle existe quelquefois : dans l'*Hercule furieux*[2], le chœur déplore la démence qui vient de saisir Hercule et dépeint son sommeil encore agité ; dans *Œdipe*, les Thébains décrivent la peste qui désole leur cité[3], etc. Parfois même, le chant du chœur est ingénieusement choisi et produit, par son contraste avec les sentiments et la situation des personnages, un assez bel effet dramatique : l'épithalame qui célèbre l'union de Jason et de Créüse[4] s'oppose

[1] *Art poét.*, 193-195.
[2] 1055-1135.
[3] 110-205.
[4] *Médée*, 56-110.

heureusement au désespoir de Médée et surexcite sa fureur jalouse.

Malheureusement, de telles rencontres sont rares. En général, si le poète part de la situation présente, il semble s'efforcer aussitôt de l'oublier: la matière, dirait-on, lui paraît « infertile et petite »; il se jette de côté, dans des développements descriptifs ou mythologiques, et les événements de l'intrigue ne sont que le prétexte de ses digressions lyriques. Le chœur de *Médée* s'avise de raconter toute l'histoire de la navigation, sous prétexte que Médée a été amenée en Grèce à la suite d'un voyage du navire *Argo* [1]; il énumère la mort de tous les héros embarqués sur ce navire, parce que Jason est, lui aussi, sur le point de mourir [2]. Et, bien souvent même, il n'y a qu'un rapport encore plus lointain entre le chant du chœur et le sujet du drame. Nous comprenons que le chœur d'*Hippolyte* soit amené à chanter le pouvoir de l'Amour [3]; mais, dans ce petit poème, il n'y a rien qui s'applique particulièrement aux circonstances présentes; tout reste vague, indéterminé; on dirait d'un hymne quelconque sur l'Amour, qui aurait été inséré tout fait à cette place, pour éviter au poète la peine d'écrire un chant

[1] 300-376.
[2] 580-666.
[3] 276-385.

approprié aux événements. Dans *Œdipe*, le chœur chante un hymne à Bacchus[1] ; dans *Agamemnon*, un hymne à Junon, Apollon et Diane[2] ; et, si nous savons que ces dieux sont spécialement honorés dans les villes où se passe l'action, nous ne trouvons rien dans ces odes qui se rapporte au drame lui-même, qui fasse partie intégrante de l'intrigue : « *quod proposito conducat* ».

Horace veut aussi que le chœur intervienne dans la pièce, et qu'il ne se borne pas à y assister : « il doit être favorable aux bons, leur donner des conseils amicaux, les diriger au milieu de l'emportement des passions, et aimer à apaiser leur colère[3]... » Dans les tragédies de Sénèque, il n'en est rien : bien rarement, le chœur prend part au dialogue et converse avec les héros, et, quand il le fait, c'est tout au plus pour interrompre les lamentations des personnages, annoncer la venue d'un nouvel acteur, en un mot, jouer le rôle effacé d'un confident subalterne, d'une « utilité ». Parfois même, le chœur est si étranger au drame qu'il paraît ignorer des événements qui viennent de se passer, des sentiments qui viennent d'être exposés tout haut devant lui. Dans *Thyeste*, le chœur, à deux reprises[4], célèbre la

[1] 403-508.
[2] 310-391.
[3] *Art. poét.*, 196.
[4] 2e et 3e actes.

réconciliation des deux frères, comme si elle était réelle ; et pourtant Agamemnon, en présence de ce chœur, a confié à l'un de ses satellites la trahison qu'il médite[1]. Dans les *Troyennes*, on vient de raconter que l'ombre d'Achille est apparue et réclame des victimes ; nul personnage de la pièce n'a élevé le moindre doute sur la réalité de cette apparition ; et le chœur nie que l'homme subsiste après la mort, et proclame sa foi au néant[2]. Il y a dans ces contradictions une incohérence qui surprend.

D'ailleurs, le chœur, dans les tragédies de Sénèque, n'est point composé de personnages nettement déterminés. Les indications scéniques, placées en tête des pièces, portent, il est vrai, que les choreutes sont des femmes, ou des hommes, des jeunes filles, ou des vieillards ; mais, en fait, la plupart du temps, ces renseignements précis ne répondent à rien. Si le premier chœur d'*Hercule sur l'Œta* ou le premier des *Troyennes* ne peuvent être chantés que par de jeunes filles, presque partout ailleurs, on ne trouve rien de précis ni à un sexe ni à un âge donnés. Les chants restent vagues, indéterminés, généraux ; ils sont pleins de récits mythologiques ou de thèses philosophiques, que l'on peut également bien placer dans la bouche du premier venu. C'est le poète qui parle,

[1] Acte II, scène II.
[2] 372-409.

et qui développe un lieu commun; ce ne sont pas des personnes vivantes, intimement mêlées à l'action, qui en subissent le contre-coup, et qui sympathisent avec les passions et les sentiments des héros. Les êtres qui composent le chœur restent dans l'abstrait, comme les paroles qu'ils prononcent restent dans une généralité vague. Il n'y a pas là cette unité réelle, quoique complexe, cette individualité collective, que nous aimons à retrouver dans les chœurs d'Eschyle et de Sophocle.

Puisque les choreutes ne jouent réellement aucun rôle dans le drame, et qu'ils ne se trouvent pas en relation véritable avec les personnages de la pièce, puisque les chants n'ont qu'un rapport assez vague avec le sujet même et ne servent nullement à la conduite de l'intrigue, il n'y a pas de raison pour qu'on ne sépare point les chœurs de la tragédie. A vrai dire, Sénèque les a écrits pour eux-mêmes, plus que pour le drame où ils sont insérés, et l'on pourrait les supprimer sans le mutiler : ils n'en font pas plus partie intégrante que les divertissements, insérés par Molière dans quelques-unes de ses comédies, ou que les airs de violon, joués pendant l'entr'acte des tragédies du XVII[e] siècle. Ainsi pris à part, ils ne perdraient rien de leur beauté propre ; peut-être même y gagneraient-ils, débarrassés des transitions quelquefois pénibles que Sénèque a cru devoir y

mettre au début et à la fin. Ils ont une existence indépendante, et l'on peut les étudier, non pas comme des chœurs de tragédie, mais comme des poèmes lyriques, comme des odes véritables.

II

Dans une tragédie, — même dans les chœurs, — Sénèque ne pouvait évidemment pas exprimer, en son propre nom, ses sentiments personnels. Il est contraire aux lois, comme à l'essence du poème dramatique que l'auteur intervienne pour son compte et nous y découvre, de parti pris, son individualité : la parabase n'a été qu'une exception et n'a été admise que par la Comédie Ancienne. Ces chœurs ne sauraient donc être lyriques, au sens moderne du mot : le « moi » du poète, bien loin de s'y étaler, s'y dérobe, ou tout au moins s'y voile ; au lieu de nous peindre ce qu'on pourrait appeler la physionomie de son âme, ils restent tous impersonnels de forme. Assurément, nous y pourrons retrouver quelque chose de l'auteur ; et, du choix des sujets, de la manière dont ils sont traités, des thèses qui y sont soutenues, il serait légitime de tirer certaines con-

clusions sur la nature d'esprit de Sénèque, sur ses opinions, ses croyances. Mais rien n'y révèle *directement* les sentiments intimes de l'homme, les passions qui ont pu agiter et troubler sa vie. Comme dans la poésie chorique des Grecs, la personne du poète, ici, s'efface et disparaît.

Mais la poésie chorique elle-même est aussi l'expression de certains sentiments : sentiments généraux qui animent toute une race ou tout un État : religion, patriotisme, humiliation et douleur, orgueil et joie d'un deuil ou d'un triomphe public. Ainsi, dans les odes triomphales de Pindare, respire l'enthousiasme où se laissait emporter la cité du vainqueur ; ainsi, le magnifique éloge d'Athènes que chante le chœur d'*Œdipe à Colone* n'est que la poétique expression de la fierté nationale des citoyens d'Athènes, et de l'amour qu'ils portaient à leur ville. C'est là ce qui a fait le succès des grands lyriques, d'Eschyle, de Sophocle, d'Aristophane même : la foule applaudissait à leurs poèmes, parce qu'elle s'y reconnaissait, parce qu'elle y retrouvait ses propres sentiments embellis par le prestige de l'art, amplifiés par le génie.

Or, il était bien difficile qu'il en fût de même à l'époque de Sénèque. Même si ses tragédies avaient été représentées, elles n'auraient point trouvé un public capable de cette communion intellectuelle et

sentimentale. Puisqu'au temps d'Horace cette harmonie des esprits et des cœurs faisait déjà défaut, à plus forte raison était-elle devenue impossible même à supposer, dans une telle décadence, et sous le règne de Néron. Mais les pièces de Sénèque n'étaient faites que pour les lectures publiques; et ce n'est pas parmi les assistants habituels de ces séances mondaines que Sénèque pouvait trouver un public vraiment sympathique et sincèrement enthousiaste. Instruits et raffinés, lettrés et élégants, ces auditeurs n'étaient pas hommes à se laisser facilement émouvoir, à s'abandonner comme la foule à des élans irréfléchis: ils applaudissaient; c'était déjà beaucoup.

Ne pouvant donc exprimer ouvertement ni ses émotions personnelles, ni les émotions collectives d'un peuple, ou d'un groupe de citoyens, Sénèque en a été réduit, pour ainsi dire, à se donner à lui-même des matières à traiter, afin de remplir ces chœurs nécessaires. Tantôt donc il a simplement reproduit les divers genres de poèmes lyriques dont les Grecs, ou dont Horace lui avaient laissé des modèles, hymnes, épinicies, épithalames, encomia, thrènes, odes philosophiques, etc.; tantôt il a combiné sans règle tous ces genres, il a mêlé ensemble la philosophie, la mythologie, l'histoire, la science et la description, essayant de reproduire dans ses chœurs

la hardiesse, la variété, la liberté d'allures, dont les tragiques et Aristophane lui donnaient l'exemple.

Le poème où le chœur d'*Hippolyte* célèbre l'Amour[1] celui où le chœur d'*Œdipe* chante Bacchus[2], celui où le chœur d'*Agamemnon* invoque Phœbus, Junon, Pallas, Diane et Jupiter[3], ont tous les caractères des hymnes homériques. Le chœur d'*Hippolyte* raconte la naissance de l'Amour, issu « de la fille de l'orageux Océan » ; il le montre ensuite, « armé de ses flèches et de son arc infaillible », parcourant le monde, et « faisant voler sans repos ses flèches rapides à travers l'univers tout entier » ; il chante l'universalité de sa puissance ; il rappelle comment Phœbus, comment le maître du ciel, comment le fils d'Alcmène ont tour à tour subi son pouvoir ; il dépeint les animaux soumis à son empire, et les haines les plus invétérées fléchissant lorsque l'Amour le veut. — Le chœur d'*Agamemnon* invoque successivement tous les dieux protecteurs d'Argos : à chacun d'eux, il rappelle et décrit les cérémonies instituées en son honneur ; il fait une mention rapide des glorieux épisodes de leur légende, et, en remerciant ces divinités tutélaires des services qu'elles ont déjà rendus, il leur demande de nouveaux bienfaits. — Le chœur

[1] 275-356.
[2] 402-503.
[3] 310-390.

d'*Œdipe* est d'une allure plus originale et plus poétique. Consacré à Bacchus, il garde quelque chose de la hardiesse et de la liberté du dithyrambe ; l'irrégularité du rythme, l'éclat des images lui donnent un élan désordonné, qui convient bien au culte de cette divinité : le dieu de Nysa y est décrit, avec « sa tête couronnée de grappes mêlées à sa chevelure flottante, avec son front de jeune fille, et son visage éclatant comme une étoile » ; son cortège y est dépeint, et le vieux Silène, et ses prêtres bondissants, et ses Ménades furieuses ; ses exploits, ses conquêtes, ses merveilles, ses amours, sont alors énumérés avec enthousiasme ; et le chant se termine par la promesse « d'adorer éternellement le charmant visage du beau dieu Lyæen ». On le voit, c'est bien là quelque chose de comparable aux hymnes homériques, à Apollon Délien ou à Bacchus : on peut même relever dans le troisième chœur des souvenirs évidents de ce dernier hymne[1].

Le chœur d'*Hercule sur l'Œta* en l'honneur d'Orphée[2], et le chœur d'*Agamemnon* en l'honneur d'Hercule[3] nous fournissent deux exemples d'odes triomphales. Le premier présente un épisode, mais l'épisode le plus fameux de la vie du

[1] Épisode des pirates.
[2] 1030-1129.
[3] 807-865.

poète divin : le chant puissant d'Orphée charme la nature ; il lui permet d'émouvoir le Tartare et d'attendrir les divinités de l'Erèbe ; il interrompt le supplice des coupables et lui obtient son Eurydice. Sans doute, par son imprudence, Orphée perd une seconde fois celle qu'il aime ; mais, alors même, il triomphe encore des dieux, car il leur annonce que la loi de la mort est aussi portée contre eux. — L'ode en l'honneur d'Hercule a plus encore les caractères d'une épinicie. Sénèque célèbre l'illustre naissance du héros et les miracles qui l'ont signalée ; il énumère les exploits qui lui ont valu d'être admis au nombre des dieux ; et, comme Pindare, dans ses odes, il célèbre la cité du vainqueur, Argos, ennoblie par ses enfants, « *nobilibus nobile civibus* ».

Mais Sénèque n'emprunte pas seulement ses modèles aux Homérides et aux lyriques Doriens ; il reproduit aussi les genres poétiques qui avaient illustré les Lesbiens, Alcée et Sapho. Sapho avait écrit un livre entier d'épithalames, et c'est là, sans doute, que Catulle était allé chercher le modèle qu'il a su traduire avec tant de charme. Sénèque en a placé un dans sa *Médée*[1]. Suivant les règles du genre, il commence par rappeler les sacrifices et les rites de la cérémonie ; il invoque le dieu de

[1] 56-115.

l'hyménée, et l' « astre dont les amants trouvent le retour si tardif » ; il chante alternativement, et en vers qui se répondent, la beauté et la grâce de l'épouse, la beauté et le courage de l'époux ; enfin, il invite les assistants à la gaieté, aux joyeuses plaisanteries que la fête autorise.

Une autre sorte de chant lyrique des mêmes poètes, c'est l'ode élogieuse, l' « encomion ». Un des exemples les plus heureux qu'en ait donnés Sénèque, c'est l'éloge d'Hercule que prononce le chœur après la mort du héros[1]. Il prend le Soleil à témoin et le prie de porter à tout l'univers la funèbre nouvelle ; puis, après avoir rappelé par de rapides allusions les titres que s'est acquis Hercule à la reconnaissance des mortels, il invite tous les hommes à déplorer sa triste fin et le décrit, comme il est maintenant devenu, « ombre aux nerfs décharnés, au visage languissant, au cou amaigri ». Mais il se révolte alors contre le destin ; il ne peut croire que le demi-dieu, fils d'un dieu, illustré par tant d'exploits, suive le sort des âmes vulgaires ; il promet au héros la place qui lui revient au ciel ; il l'y voit déjà changé en une constellation nouvelle ; par avance, il l'invoque comme une divinité protec-

[1] *Hercule sur l'Œta*, 1518-1606.

trice, et le chant s'achève dans le tonnerre et les merveilles d'une apothéose.

A côté des chants de triomphe, viennent aussi les chants de deuil, les lamentations et les thrènes. Les poèmes de ce genre trouvent naturellement leur place dans une œuvre tragique ; aussi en rencontrons-nous de très nombreux et de très variés dans Sénèque. Tel est le thrène d'*Hercule sur l'Œta*[1], où Alcmène pleure la mort de son fils. Elle invite à venir plaindre le héros toutes les nations à qui il a rendu tant de services ; tour à tour, elle appelle, elle amène auprès du bûcher les Curètes et les Corybantes de Crète, l'Arcadie, l'Argolide, la Thrace, la Libye, l'Hespérie, délivrées des monstres qui les opprimaient, et le Ciel même, qu'il a soutenu sur sa puissante épaule; enfin, dans son désespoir, elle reproche à Jupiter ses promesses oubliées, et s'interroge tristement sur le sort futur de son fils, descendu désarmé chez les ombres. — D'autres lamentations sont mises en chants alternés. Dans *Hercule sur l'Œta*, les jeunes Æchaliennes et Iole prennent tour à tour la parole[2]: elles pleurent leur patrie détruite, leurs parents massacrés, leur liberté ravie, et mêlent leurs gémissements et leurs larmes. Dans les *Troyennes*[3], Hécube et les jeunes filles

[1] 1863-1940.
[2] 103-231.
[3] 69-163.

associent leur douleur : la vieille reine leur rappelle tous les rites et les dirige dans ces cérémonies funèbres, qu'elles ne connaissent pas encore ; elle les invite à déplorer et déplore avec elles la fortune d'Hector, celle de Priam et leur propre malheur. Dans *Agamemnon*[1], par un contraste dramatique, les lamentations du chœur alternent avec les paroles de Cassandre, que l'excès du malheur a rendue comme insensible, puis qui cède cependant à son désespoir, et trouve enfin sa vengeance en dévoilant dans l'avenir tant de crimes futurs qui désoleront ses vainqueurs.

Sénèque est même allé chercher des modèles jusque dans la litterature alexandrine. On sait que les écrivains de cette époque aimaient à traiter de magie et de sciences occultes. C'est d'après eux que Sénèque dépeint les incantations de Médée[2] : elle appelle les dieux infernaux, commémore les prodiges qu'elle a su déjà accomplir ; elle s'adresse en particulier à Phœbé, décrit, en les lui offrant, les sacrifices qu'elle lui offre, lui demande les instruments de sa vengeance et prépare la fatale tunique. Il est fâcheux seulement que le poète latin s'en soit tenu à la pure description de la cérémonie, à l'énumération d'ingrédients plus ou moins bizarres, et qu'il

[1] 589-781.
[2] 740-850.

n'ait pas eu, comme Théocrite, le talent d'animer cette scène par une passion vivante.

Enfin, Sénèque a emprunté à Horace ses odes morales ou philosophiques. Dans plusieurs de ses chœurs, d'*Agamemnon*[1], d'*Hippolyte*[2], d'*Hercule sur l'Œta*[3], de *Thyeste*[4], il traite ces lieux communs sur l'inconstance de la fortune, tant de fois développés par les poètes lyriques de tous les temps. A la vue des malheurs effrayants qui frappent à l'improviste et les grands et les rois, le chœur, saisi de pitié, invoque la fortune ; il énumère les fautes et les vices des princes, les soucis éternels qui les assiègent, les haines dont ils sont poursuivis, les coups du sort qui les renversent ; puis, par un retour tout naturel sur lui-même, il compare son sort obscur, mais paisible, à ce destin éclatant, mais incertain, il se félicite de son obscurité, qui sauvegarde son bonheur : « Leur obscurité assure aux hommes le repos et le salut, et ce n'est que dans les chaumières qu'on vieillit sans alarmes. » Aussi, il conseille aux rois de rester tempérants et modérés dans la bonne fortune, il se promet « de ne déployer sa voile qu'au souffle léger du zéphyre », et de ne jamais cingler vers la haute mer, en abandonnant l'abri du rivage.

[1] 55-106.
[2] 1122-1155.
[3] 583-705.
[4] 550-620.

Cet éloge de la médiocrité est traditionnel dans l'ode morale; peut-être pourtant, est-il ici plus sincère et plus senti : les dangers du pouvoir suprême et son influence corruptrice, qui donc les connaissait mieux que le précepteur de Néron? les charmes de la vie obscure, qui soupirait davantage après eux que ce captif de la cour, de la richesse et des honneurs?

Mais souvent, — et c'est ici qu'apparaît le plus franchement la personne de Sénèque, — souvent, il s'élève au-dessus de ces simples préceptes de sagesse vulgaire et de bon sens, et il aborde dans ses odes les plus graves problèmes de la philosophie. D'ordinaire, il expose avec amour les doctrines de l'école stoïcienne. Un chœur d'*Œdipe*[1] chante la puissance inéluctable du destin : « Tout ce que nous faisons, tout ce que nous souffrons, nous vient d'en haut ; notre vie suit la route qui lui est imposée, et le premier de nos jours détermine le dernier ; un dieu même ne saurait rompre cet enchaînement de causes. » — Ailleurs[2], il vante le Sage que le Portique conçoit comme un modèle idéal : il est exempt de toutes les passions des autres hommes, insensible aux craintes vulgaires, inébranlable au milieu des malheurs, « roi sans richesses ni pourpre, ni dia-

[1] 980-995.
[2] *Thyeste*, 336-404.

dème, mais roi qui s'est donné à lui-même sa royauté et à qui nul ne la peut ravir ». — Ailleurs encore[1], il célèbre la mort libératrice, « suprême bonheur qui puisse arriver à un homme en butte aux coups du sort » ; il loue le courage de celui qui s'affranchit par le suicide, et qui, « regardant d'un œil tranquille le noir Achéron, ose mettre un terme à ses jours : c'est l'égal des rois, l'égal des dieux. »

Seulement, le stoïcisme de Sénèque ne l'empêche point de faire aussi son butin dans les livres épicuriens et d'en tirer aussi profit. D'autres fois donc, il se fait le porte-parole de cette doctrine rivale. Il nie la Providence : le spectacle du vice triomphant et de la vertu malheureuse le jette dans l'incrédulité[2]. Ou bien, il proclame qu'après la mort tout cesse[3], qu'au-delà du tombeau il n'y a plus que le néant, et qu'il ne faut ni rien espérer ni rien craindre d'une autre vie.

Outre ces poèmes traditionnels, ayant une forme régulière, et dont les modèles lui étaient offerts par les lyriques grecs et latins, Sénèque, comme je l'ai dit plus haut, a composé des chœurs qui participent également de tous les genres. Mythologie et récits héroïques, légendes et philosophie, souvenirs his-

[1] *Hercule sur l'Œta*, 103-125 ; *Agamemnon*, 580-525.
[2] *Hippolyte*, 960-990.
[3] *Troyennes*, 372-409.

toriques et événements merveilleux, tout s'y retrouve, sans que le poète ait cherché à introduire une absolue unité, ni à s'astreindre à des règles fixes. Ceux-là ne se ramènent pas à certains types, comme les précédents; ils ont chacun leur caractère propre et leur originalité particulière. Comme dans les chœurs du théâtre tragique et comique des Grecs, le poète, ici, se laisse aller librement à son inspiration, et il y déploie, sans aucune contrainte, ses qualités lyriques.

III

Comme tous les imitateurs latins du lyrisme grec, comme Horace lui-même, Sénèque se trouvait, dans la forme, nécessairement inférieur à Pindare. Ni son style, ni sa métrique ne peuvent prétendre égaler le style ni la métrique des *Olympiennes* ou des *Pythiques*.

La langue poétique de Sénèque est, en général, animée et souple. Ce n'est pas, on le sait, la variété du ton ni l'abondance des termes qui manquent à Sénèque dans sa prose : sa poésie a tout à fait les mêmes caractères. Là aussi, nous retrouvons ces sentences philosophiques, avec leurs formes brèves

d'apophtegmes ou de proverbes, leurs formules antithétiques, leur allure paradoxale et leur étrangeté voulue ; là, ces figures de rhétorique empruntées aux déclamations, et dont les écrivains de ce temps sont volontiers prodigues ; là, cette recherche, cette subtilité d'expression qui caractérise toute la littérature à la fin du Iᵉʳ siècle, mais qui est surtout propre à Sénèque, et qui se plie si bien à rendre ses idées raffinées, sa psychologie délicate et ses observations subtiles. Sans avoir la brièveté saccadée, l'allure pressée de sa prose, le style poétique de Sénèque est peu périodique : il y a de la grâce, de l'harmonie, de la richesse et de l'éclat ; il y a même souvent de la force, et une sorte d'énergie dense et serrée : ce qui y fait le plus défaut, c'est la grandeur et la majesté pindariques.

Sa métrique aussi est loin d'égaler en richesse et en variété celle de Pindare. Sauf dans deux chœurs d'*Œdipe*, et deux d'*Agamemnon*, qui sont en vers libres, il n'a guère employé qu'un nombre restreint de vers proprement lyriques : l'anapestique dimètre et monomètre, le petit asclépiade, le saphique de onze syllabes, le glyconique et l'adonique ; et même, les combinaisons de ces différents mètres entre eux ne sont pas très nombreuses.

Certains chœurs ne comprennent qu'une espèce

de mètres: asclépiades[1], glyconiques[2], etc. — D'autres, plus nombreux, sont composés de deux, trois ou quatre espèces de vers différentes, qui se mêlent de distance en distance, sans qu'il y ait dans leur succession aucune autre loi que le caprice du poète[3]. — Enfin, ce qui était une nouveauté à Rome, quatre d'entre eux, consacrés d'ailleurs à l'éloge de Bacchus et d'Hercule, reproduisent la liberté du dithyrambe grec, et mêlent sans règle les mètres les plus divers[4]. C'est un essai curieux et digne d'être remarqué. Mais ce n'est qu'un essai, et, là encore, Sénèque n'a pu prétendre à la maîtrise de Pindare.

En revanche, comme tous les imitateurs du lyrisme grec, comme Horace encore, Sénèque n'a pas manqué de reproduire dans ses odes l'audacieux désordre pindarique. Il s'efforce d'élargir les sujets de ses chœurs. Aux développements qu'amenait naturellement le sujet choisi, il en

1 *Hercule furieux*, 524-590; *Thyeste*, 122-175; *Troyennes*, 371-408; *Hercule sur l'Œta*, 104-172.

2 *Thyeste*, 336-403; *Œdipe*, 881-913; *Hercule sur l'Œta*, 1032-1131.

3 *Thyeste*, 546-622 et *Hercule sur l'Œta*, 1519-1607 (saphiques terminés par un adonique); *Troyennes*, 814-860 et 1009-1055; *Medée*, 578-669, et *Œdipe*, 110-201 (saphiques et adoniques, en strophes saphiques ou irrégulièrement combinées); *Hercule furieux*, 830-892, (saphiques et glyconiques); *Médée*, 56-109 (asclépiades, glyconiques; *Hippolyte*, 1122-1155 (anapestiques, asclépiades, saphiques); *Hippolyte*, 736-823 (saphiques, dactyliques, adoniques, asclépiades); etc.

4 *Œdipe*, 403-506 et 707-762; *Agamemnon*, 587-633 et 799-858.

soude quelques autres, qui s'y rattachent moins étroitement. Le chœur de *Thyeste*[1] apprend que le soleil a reculé devant le festin d'Atrée : il s'étonne, il décrit cet événement miraculeux, il en recherche les causes, il exprime son horreur et son effroi. Il aurait pu s'arrêter là : n'avait-il pas épuisé tout le cercle des sentiments qu'inspire ce prodige? Mais cette perturbation des astres le fait songer au jour, plus funeste encore, où l'univers entier sera détruit, et il chante alors l'anéantissement futur du monde et le chaos final : en un mot, il juxtapose une seconde ode à la première. — Il en est de même dans le chœur précédent de la même pièce[2]. Dans une première partie, le poète oppose les maux de la guerre à la vie tranquille et active de la paix ; dans une seconde, au nom de l'inconstance des choses humaines, il invite les souverains de la terre à la douceur et à la clémence. Sans doute, ces deux développements sont également inspirés par la réconciliation d'Atrée et de Thyeste ; mais ils n'en sont pas moins distincts et ne se touchent pour ainsi dire qu'à leur point de départ, pour diverger ensuite.

D'autres fois, ce sont de longues digressions intercalées dans le cours du poème : un mot, un nom,

[1] 789-884

[2] 546-621

attire l'attention de Sénèque; il oublie alors l'objet principal de son chant et s'abandonne au libre mouvement de sa pensée; il entreprend l'éloge du héros ou du dieu dont le nom a été prononcé; il expose les événements que ce mot lui a suggérés; et souvent, ils n'ont qu'un rapport lointain avec le reste de l'ode. Ces digressions volontaires reproduisent assez bien l'élan de l'enthousiasme et l'emportement d'une véritable inspiration lyrique; elles sont d'un écrivain qui connaît son Pindare. Il arrive pourtant que les deux parties de l'ode ont entre elles si peu de rapports qu'il en résulte une véritable incohérence : il y a en réalité deux sujets, qui se succèdent, et deux odes, placées bout à bout. Tel est par exemple le chœur qui termine le troisième acte de *Médée*[1]. Au début, est dépeinte la fureur de la jalousie, et l'on pressent à quels excès peut s'emporter l'épouse délaissée; puis les dieux sont invoqués en faveur du héros qui a dompté la mer, et, sans qu'on saisisse bien clairement la transition, voici le récit de la mort qu'ont rencontrée tous les compagnons de Jason sur le navire *Argo*. Il faut au lecteur un instant de réflexion pour saisir le fil ténu qui rattache les deux parties dont se compose ce morceau.

Mais, si un poète comme Pindare, pour trouver

[1] 576-670.

d'heureux développements, n'a qu'à s'abandonner à la richesse de son imagination et à la fécondité de son génie, il n'en est pas de même pour Sénèque. Lui, il doit se travailler afin de les rencontrer, et il n'est pas assez véritablement poète pour s'en remettre aux hasards de l'inspiration. L'une de ses ressources ordinaires, c'est l'érudition ; et, sur les traces des Alexandrins, il remplit ses poèmes de toutes les curiosités de la physique, de l'astronomie et de la géographie. Il se pique de connaître dans le détail les incantations magiques [1], d'énumérer sans en oublier une les constellations [2], d'entasser en cinquante vers les noms des villes de la Grèce, où peuvent être emmenées les captives troyennes [3]. Il fait même mieux ; il devance la science de son époque ; et, tant de siècles avant la découverte de l'Amérique, il semble la prédire expressément, en ces vers d'une précision si étrange : « Le temps viendra dans les années lointaines, où l'Océan ouvrira ses barrières : une immense contrée sera découverte ; la mer laissera voir un monde nouveau, et Thulé ne sera plus la limite de l'Univers. »

Ou bien c'est la mythologie. Il puise à pleines mains dans le trésor des légendes, tant de fois

[1] *Médée*. 670-848.
[2] *Thyeste*. 825-876.
[3] *Troyennes*, 815-860.

exploité déjà par ses prédécesseurs et ses modèles, pour en illustrer les chœurs de ses tragédies. Il ne nous parle pas d'un dieu ou d'un héros, sans rappeler les mythes qui le mettent en scène, d'une ville, sans citer quelque légende qui se rapporte à ses origines, d'un événement fameux, sans raconter la part que les divinités y ont prise. Il n'est pas un conseil pratique, pas une leçon de modération ou de prudence, qui ne se trouve habilement fortifié par quelque exemple puisé avec art dans la mythologie : Icare, victime de son orgueilleuse témérité, Orphée, une seconde fois privé de sa chère Eurydice par l'excès même de son amour.

Mais, ce qui est plus important encore que la multiplicité de ces digressions mythologiques, c'est le caractère que Sénèque leur a donné. Le mot « illustrer » dont je me suis servi est le seul qui me paraisse rendre parfaitement ce caractère. La mythologie, pour Sénèque, est un prétexte à de nombreux tableaux, à de fréquentes descriptions intercalées dans le cours de son ode. Il la prend par ses petits côtés, un peu à la manière d'Ovide ; seulement, il cherche moins à être spirituel et il est plus descriptif. Jaloux de s'attirer les applaudissements de ses auditeurs des lectures publiques, avide de trouver de « ces beaux endroits qui font faire des ah ! », ambitieux de montrer la délicatesse de son art et la

souplesse de son talent, il est naturellement entraîné à ces descriptions, où le sujet, banal par lui-même, n'est rien que par la mise en œuvre, où tous les raffinements de l'expression, toutes les recherches du style, toutes les subtilités de la langue, peuvent se déployer à l'envi, grâce à l'infinie diversité des choses. C'est une galerie pittoresque et variée, qu'il est curieux de parcourir.

Parfois, ce sont des portraits : ou bien le poète célèbre la grâce et la beauté de ses personnages, ou bien il nous les montre, dans la passion qui les anime, avec leurs gestes, leur attitude, leur physionomie, et il s'efforce en quelque sorte de les faire vivre et agir sous nos yeux. Voici Créüse vantée par le chœur des Corinthiens : « Dès qu'elle paraît dans une ronde de jeunes filles, elle seule attire tous les regards. Ainsi, au lever du soleil, pâlit l'éclat des étoiles ; ainsi s'effacent toutes ensemble les Pléiades, quand s'élève au ciel le disque de la lune, brillant d'une splendeur empruntée ; ainsi brille la couleur de pourpre sur la blancheur de l'étoffe ; ainsi, sur la rosée, éclate l'aurore vermeille, aux yeux du pasteur[1]. » Et voici au contraire la peinture de sa rivale, Médée, la Magicienne : cette « Ménade sanglante » est en proie aux fureurs de la jalousie ; son visage est enflammé de rage, ses yeux hagards et troubles,

[1] *Médée*, 55-115.

ses joues tantôt rouges et brûlantes, tantôt froides et livides, sa démarche saccadée. « Comme une tigresse, à qui l'on a enlevé ses petits, rôde furieuse à travers les forêts du Gange, telle est Médée, incapable de refréner ni sa colère, ni son amour[1]. »

Semblable est la description du sommeil agité dans lequel est tombé Hercule après son accès de folie[2]. Mais il faut citer surtout le portrait que le chœur d'*Hippolyte* trace du jeune héros[3] : « La beauté d'Hippolyte brille comme celle de Phœbé dans le ciel, lorsqu'elle paraît dans tout l'éclat de son disque arrondi, lorsque, du haut de son char rapide, elle montre sa face brillante, et que, devant elle, les étoiles s'évanouissent » ; il est aussi beau que l'étoile du matin, aussi beau que le vainqueur du Gange; il attire les regards des déités des bois et des faunes; et, la Lune, « le contemplant du haut des airs, n'a plus la force de conduire son char argenté ». Et, après avoir longuement décrit la grâce et la force du jeune homme, le chœur, enthousiasmé, supplie les dieux que cette beauté ne lui soit point fatale.

Ailleurs, ce sont des tableaux pittoresques, des scènes expressives, dessinées avec art, et vraiment dignes du pinceau du peintre ou du ciseau du sculp-

1 *Médée*, 850-877.
2 *Hercule furieux*, 1055-1135.
3 735-830.

teur. Tel est, par exemple, l'enlèvement d'Europe, décrit par un chœur d'*Hippolyte :* « Jeune taureau au front menaçant, Jupiter a placé par jeu la vierge sur son dos ; à travers les flots soumis à son frère, royaume nouveau pour lui, il agite ses pieds, qui lui servent de rames ; timide ravisseur, inquiet pour sa proie, de son poitrail il fend et dompte la mer profonde [1]. » N'est-ce point là une esquisse comparable à celle de Victor Hugo :

« Un ouvrier d'Egine a sculpté sur la plinthe
Europe, dont un dieu n'écoute pas la plainte.
Le taureau blanc l'emporte. Europe sans espoir
Crie, et baissant les yeux, s'épouvante de voir
L'océan monstrueux qui baise ses pieds roses » ?

Et toutes deux ne sont-elles pas comme l'ébauche du tableau, plus brillant encore et plus complet, que Chénier a tracé de cet enlèvement d'Europe ?

Cette description a un caractère tout plastique, et l'on dirait qu'en la composant Sénèque avait sous les yeux quelque frise maintenant détruite d'un autel antique. C'est là une impression qu'on éprouve plus d'une fois, en lisant d'autres scènes du même genre, aussi pittoresques et aussi vivantes, le supplice de Tantale, par exemple, dans un chœur

[1] 295-310

de *Thyeste* [1], ou, dans un chœur d'*Œdipe*, l'épisode de Bacchus et des pirates [2] : « Encore enfant, la troupe des pirates Tyrrhéniens te saisit, ô Bacchus ! Nérée, alors, apaise les vagues gonflées et change la mer en une prairie : là, s'élève un platane couvert d'un feuillage printanier, là, un laurier cher à Phœbus ; sur les branches, gazouillent bruyamment les oiseaux ; les rames se couvrent de lierre vivace, et la vigne s'enroule jusqu'au sommet des mâts. A la proue paraît, rugissant, un lion de l'Ida ; à la poupe, se dresse un tigre du Gange. Les pirates éperdus s'élancent dans les flots, et voilà que, dès qu'ils y touchent, leur corps prend une forme nouvelle : leurs bras disparaissent..., leurs mains deviennent nageoires à leur flanc, leur dos onduleux s'arrondit... ; dauphins maintenant, ils suivent la fuite des navires. » C'est un vrai bas-relief sculpté d'après les *Métamorphoses ;* et Sénèque, comme notre Théophile Gautier, semble vouloir rivaliser par la plume avec les arts plastiques.

Mais il y a aussi des tableaux plus complexes, plus agités, de larges toiles moins minutieusement brossées, où Sénèque sait rendre le trouble, l'agitation d'un peuple entier, donner l'impression d'une foule. Dans un chœur d'*Agamem-*

[1] 152-163.
[2] 445-466.

non[1], il dépeint l'espèce de délire maladif et joyeux qui saisit les Troyens, lorsqu'ils introduisent dans leurs murs le cheval funeste. « La jeunesse troyenne, sans défiance, se plaît à toucher les cordages sacrés ; Astyanax conduit les enfants de son âge, et Polyxène, fiancée au bûcher d'Achille, conduit les jeunes filles. Les femmes, en habits de fête, portent les présents aux dieux ; en habits de fête, les hommes s'empressent autour des autels ; il n'y a plus dans la ville que des visages radieux ; et, — chose qu'on n'avait point vue depuis les funérailles d'Hector, — Hécube elle-même est joyeuse. »

Plus frappant encore, — parce que le trait qui le termine est lui-même plus frappant et moins voulu par l'antithèse, — est le tableau de la Procession des Morts, dans l'*Hercule furieux*[2] : « Une route conduit aux demeures éloignées des Mânes, sombre, et qu'obscurcit encore une sombre forêt. Partout, elle est remplie d'une foule immense. Ainsi le peuple se dirige vers le théâtre à travers les villes, avide de voir les jeux nouveaux ; ainsi les nations se pressent aux temples d'Élée, quand la cinquième année y ramène les antiques solennités ; ainsi, quand est venue la saison des longues nuits..., la foule court aux mystères de Cérès, et les initiés athéniens

[1] 625-650.

[2] 830-865.

quittent en hâte leurs demeures pour célébrer leurs fêtes nocturnes ; aussi nombreuse, la multitude des morts traverse ces plaines silencieuses. Les uns s'avancent, appesantis par la vieillesse, tristes et rassasiés d'une longue vie ; les autres vont d'un pas plus rapide : vierges qui n'ont point connu le joug de l'hyménée, jeunes gens qui n'ont point encore coupé la longue chevelure de l'adolescence, enfants qui connaissent à peine le nom de leur mère... Ils s'avancent à travers les ténèbres, mornes, comme un homme qui, dans un souterrain obscur, a tout à coup conscience que toute la terre qui le couvre le peut ensevelir. »

Mais c'est le sentiment de la nature qui a inspiré à Sénèque ses plus jolies descriptions. Les époques de vie compliquée et luxueuse, de littérature raffinée et subtile, ont souvent été celles où les écrivains ont exprimé avec le plus d'enthousiasme le charme des beautés de la nature. Il y a là un contraste qui les surprend et les séduit, et leur imagination, altérée de simplicité, se détend et se joue avec plaisir loin des villes. A chaque instant, nous trouvons dans Sénèque de petites comparaisons, de petits tableaux pleins de vie et de fraîcheur, ou de pittoresque et d'énergie. Souvent ce n'est qu'un mot, un vers, un trait jeté en passant, et qui cependant dresse comme une silhouette devant nous, et suggère à l'esprit une rapide vision. « La tête invisible dans les nuages,

la tour est battue du vent d'orage, le sombre bois aux ombres épaisses voit se briser sous les coups de la tempête les chênes antiques. »

« Nubibus ipsis inserta caput,
Turris pluvio vapulat austro.
Densasque nemus spargens umbras
Annosa videt robora frangi. »

N'y a-t-il pas, dans ces quatre vers d'*Agamemnon*[1], l'esquisse très légère d'un paysage entier : une tour qui se perd dans les nues, une obscure forêt, des arbres abattus, et là-dessus la tristesse d'un temps pluvieux ?

D'autres fois, au contraire, le tableau, plus développé, est traité pour lui-même, avec plus d'ampleur. Par un artifice heureux, dans le monologue lyrique d'Hippolyte[2], la description se trouve habilement mêlée aux ordres que le jeune homme donne pour sa chasse. Il y a là quelque chose de plus naturel et de plus vif, et ce tour ingénieux enlève à la description trop prolongée ce qu'elle pourrait avoir de monotone. Mais le paysage le plus achevé que nous trouvions dans les chœurs de Sénèque est celui de l'*Hercule furieux*, où les Thébains opposent la paix des champs au trouble et à

[1] 90-94.
[2] 1-85.

l'inquiétude des villes[1] : « A peine quelques rares étoiles brillent-elles encore, languissantes, à la voûte du ciel ; la nuit vaincue rallie autour d'elle ses feux épars, et, devant la lumière qui renaît, Lucifer rassemble le troupeau brillant des astres. Le signe glacé du pôle élevé, l'Ourse aux sept étoiles, a retourné le timon de son char et appelle le Soleil. Déjà sorti des eaux azurées de la mer, Phœbus contemple le sommet de l'Œta et rougit de ses rayons les bruyères foulées par les Bacchantes. Phœbé s'enfuit du ciel, où elle reviendra remplacer son frère. Le dur travail renaît ; il réveille les soucis ; il ouvre les maisons. Dans les prés blancs de givre, le pasteur fait paître son troupeau dispersé ; à travers la plaine, se joue en liberté le jeune taureau dont les cornes n'ont pas encore percé le front ; les brebis remplissent leurs mamelles taries ; le chevreau capricieux court d'un pas incertain et folâtre sur l'herbe. Balancée au sommet d'un rameau, l'hirondelle va déployer ses ailes aux premiers rayons d'un jour nouveau, et les nids autour d'elle gazouillent. Partout une foule d'oiseaux mêlent confusément leurs chants pour saluer la lumière. Le matelot, prêt à exposer encore sa vie, déploie sa voile au vent qui la gonfle. Assis, les pieds pendants sur une roche qui surplombe,

[1] 125-161.

le pêcheur amorce ses hameçons, ou bien, anxieux, il guette la proie que sa main va saisir : il sent trembler la ligne où le poisson se débat. Vie innocente ! tranquille repos ! plaisirs de l'homme content de sa petite maison et de son petit champ ! » N'y a-t-il pas là, avec un peu de mythologie, il faut l'avouer, un sens assez vif des beautés de la nature ? N'y a-t-il point une recherche curieuse et parfois assez heureuse du détail pittoresque, surtout dans ce petit tableau final du pêcheur à la ligne, et jusque dans la coupe expressive des vers :

« ...sensit tremulum
Linea piscem ? »

C'est peut-être dans ces aimables descriptions, dans ces jeux légers d'une imagination fleurie, que Sénèque a trouvé ses inspirations les plus charmantes.

Il est curieux de comparer ces trois lyriques latins, Catulle, Horace, Sénèque ; et la comparaison est expressive. Le premier, celui qui essaie d'introduire le genre à Rome, est hardiment personnel : il chante ses passions à lui, ses sentiments à lui, et, comme les lyriques éoliens, il ne sort point de lui-même. — Le second sent déjà qu'un tel individua-

lisme sied mal dans la littérature latine, et, par un effort d'adaptation à son milieu, il essaye de reproduire le lyrisme collectif des Doriens, ou, tout au moins, certains traits extérieurs de ce lyrisme. — Et le troisième renonce même à cet effort : il reste plus général encore ; ce qu'il publie de son individualité, c'est ce qu'il y a de moins individuel, les idées et non les sentiments, les choses de la raison et non celles du cœur ; ce qu'il célèbre des sentiments collectifs, ce sont les plus humains et non les plus romains. Il y a là comme deux étapes du genre lyrique, par lesquelles ce genre, à Rome, s'éloigne de plus en plus de sa définition et se rapproche de plus en plus des genres universels auxquels se complaît le génie latin.

CONCLUSION

La triple étude de l'évolution générale de la littérature latine, d'un moment précis de cette évolution, pris comme exemple, et de l'évolution particulière des genres les plus différents, semble donc bien établir le caractère social ou « politique » de cette littérature.

Mais, si fondé que puisse être ce jugement, il y aurait danger cependant à le formuler d'une manière trop absolue ou trop exclusive : du coup, on le rendrait faux. Les choses de la vie, et plus encore les choses de l'art, ne supportent point la logique abstraite, qui convient seule aux sciences mathématiques. Ce serait s'abuser, ce serait surtout appauvrir une littérature que de vouloir la réduire toute à n'être que la conséquence nécessaire d'un principe unique. Mon but étant ici d'établir l'existence de ce principe, je n'avais point à m'occuper des autres, je n'avais point à étudier les autres aspects de la littérature latine. Mais je sais qu'ils

existent, eux aussi, qu'il en faut tenir compte, si l'on veut l'étudier dans son ensemble et dans sa vie complexe, que ce serait la mutiler que de les négliger. Ce vaste panorama offre des points de vue divers ; j'en ai préféré un, mais je ne prétends point supprimer les autres.

Et il me semble qu'il est bon, qu'il est indispensable que cette réserve soit faite ici : en ne la faisant point, on fausserait irrémédiablement une conception, qui me paraît juste, mais qui cesserait de l'être, en se prétendant unique et en se prétendant absolue. Pour répéter les paroles de M. Brunetière, que je citais au début de ce livre, le *système* que j'ai essayé d'appliquer « n'est proprement qu'une *méthode* » ; il a sa valeur comme tel, peut-être même a-t-il plus de valeur que les autres méthodes ; mais il ne fournit point et ne saurait fournir une explication *totale* des littératures.

INDEX ALPHABÉTIQUE

M

N

O

P

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

RACE — MILIEU — MOMENT

DEUXIÈME PARTIE

LES GENRES

Tours, imprimerie Deslis Frères, rue Gambetta, 6.

ERRATUM.

Page 212, ligne 23, au lieu de : *Nostoï*. lire : les *Nostoï*

— 216 — 12 — : *Œnomaus* (car, lire : *Œnomaus*, son *Œnomaus* (car

Page 229, ligne 8, au lieu de : la retenue. lire : l'a soutenue.... Dans le danger..., il n'a pas craint de risquer sa tête, il a offert sa vie....

Page 242, ligne 7, au lieu de : poésie ! Mais tinte, lire : poésie ! « Mais toute

Page 259, ligne 12, au lieu de : à l'endroit, lire : à bon droit

— 261, — 15 et 16, supprimer : ni chère aux jeunes hommes

Page 263, ligne 17 et 18, au lieu de : école publique de grammairiens, lire : école publique, grammairiens,



